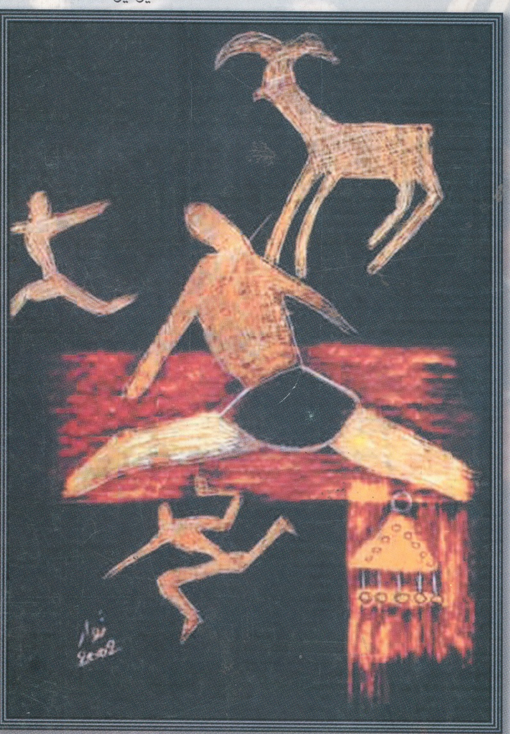
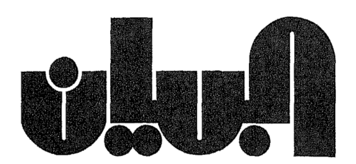
البيان

مجلة أدبية ثقافية شهرية
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
صدر العدد الأول سنة 1966
العدد 420 يوليو 2005





العدد 420 يوليو 2005

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر
عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية - الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 - هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 - فاكس: 2510603

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters. Net

البريد الإلكتروني

Kwtwriters@ hot mail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 - يفضل إرسال المادة محملة على فلوبي أو CD .
4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
5 - المواد المنشورة تعبرّ عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(420) JULY - 2005



Al Bayan

Editor-in-chief
Abdullah Khalaf

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602**

في هذا العدد

نقـــاد.. بـــلا نقــــد!

بقلم: عدنان فرزات

عام إثر عام تتوارى الحركة النقدية بشيء أشبه ما يكون بانقراض جماعي لهذا النمط الأدبي البهي الذي كان له الفضل في انتشار الإبداع في القرنين الماضيين، سواء كان الناقد يقول خيراً أم شراً حول العمل الإبداعي، فإن النتيجة تكون دائماً لصالح الإبداع نفسه وأيضاً لصالح المادة النقدية، فلم يضر أحمد شوقي انتقاص العقاد من شعره.. ولم يضر العقاد أنه شرح شعر شوقي وسلخ حرفه عن نقاطه، بل كلاهما سار في خط النجاح والشهرة.

وقد كان فيما مضى يتواكب النقد مع الإصدار الثقافي، أما اليوم فالعمل الإبداعي يصدر بالمئات خلال العام الواحد ولا أحد يلتفت من النقاد يلتفت إليه، وربما أن ذلك ناجم عن عدة أسباب معظمها يتحملها الناقد وقليل منها تقع على عاتق صاحب الإصدار.

أبرز هذه الأسباب ما أورده الناقد د.أحمد درويش خلال زيارة قام بها إلى رابطة الأدباء ويتمثل هذا السبب حسب اعتقاده بالغموض الذي يغلف مفردات النقاد، مما جعله يقر بأنه هو شخصياً على الرغم من أكاديميته ودراسته النقدية إلا أنه لا يعرف ماذا يريد الناقد قوله..

وحقيقة أن هذا سبب جوهري ومنطقي جداً، فقد أوغل النقاد في غموض لا يوازيه حتى غموض الرمزيين في أوج انطلاقتهم ولا السيرياليين في قمة تهويماتهم.. وأصبحوا أحياناً يحملون النص ما لا يحتمل وهو ما يذكرنا بالفنان التشكيلي سلفادور دالي الذي رسم لوحاته الشهيرة عن الساعات الذائبة والتي ضج بها النقاد وظلوا دهراً يحللون ويقيمون ويعملون ليل نهار للوصول الى كينونة المعنى.. ثم ما لبثوا أن أصيبوا بخيبة أمل شديدة (أو ربما بخجل) عندما أخبرهم دالي أنه لم يكن يقصد كل ما قالوه وكل ما في الأمر أنه كان يتشهى الجبنة الساخنة حين رسم تلك الساعات الذائبة!

الغمـــوض والتهويمات أبعدت المتلقي عن النص النقدي.. ومئات الأعمال تصدر ولا مَن يقيمها

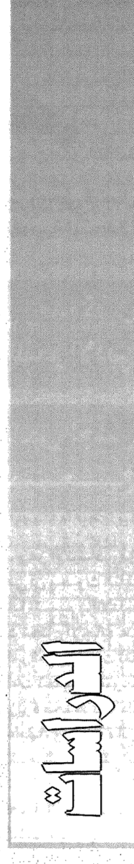
لذلك كان النقد الكلاسيكي أكثر قرباً من الحقيقة وأكثر واقعية من المدارس النقدية الحديثة بما فيها البنيوية وما أفرزته هذه المدارس من مصطلحات ذهبت بعيداً جداً عن النص.. وما ابتكرته تلك المدارس التي يريد بعضها تفكيك النص مواكبة لعصر الذرة وآخر يريد تجميعه نكاية بعصر الذرة..

كل هذا ناجم في فترة من الفترات عن الترف الفكري الذي ظهر مع مجموع صرعات ترفية أخرى في الغرب خصوصاً حين كان الإنسان الغربي في مرحلة تحول رهيبة من الجهل إلى عصور الحضارة المبهرة وإلى الثورة الصناعية التي شكلت صدمة أدت إلى ولادة مدارس أدبية وفنية غريبة الأطوار ولكنها جميلة أيضاً، فكان من الطبيعي أن يواكبها نقد غريب الأطوار ولكنه للأسف لم يكن جميلاً لأنه وإن أجاد التوصيف الشكلاني والموضوعي للعمل الإبداعي المطروح إلا أنه أغرقه في مجاهيل كثيرة وصار النقد نصاً آخر قائم بذاته لا علاقة له بالنص الإبداعي لا من قريب ولا من بعيد، وكأنه عمل استعراضي من الناقد لفرد مقدرته التعبيرية.. وأحياناً يكون تطبيقاً لمقولة (فشل الناقد أن يصبح شاعراً فصار ناقداً).

المحزن أن هناك مئات الأعمال النقدية التي تصدر اليوم وغالبيتها يستحق النقد، وبعض هذه الأعمال من الأهمية بحيث إنها تؤرخ إبداعياً لمرحلة زمنية مهمة، بما تحمله هذه الحقب من نجاح أو إحباط أو هزيمة، ولكن لا نجد عملاً نقدياً واحداً يؤرخ لهذا العمل ويظهره إلى الناس.. وبالمقابل هناك أعمال سطحية وهي أيضاً تستحق النقد ولا نرى من يقيمها.. أو يزيحها عن طريق الجيدين كي لا يتعثروا بها.

الأغرب من هذا وذاك أن هناك مئات الأشخاص اليوم يطلق عليهم صفة نقاد بينما ليس هناك نقد.. هل من يفسر هذه المعادلة؟!




دراسات

قضايا التلقي.. وإنصاف قارئ النص

بقلم: د. سمر روحي فيصل
(الإمارات العربية المتحدة)

من الخطأ الاعتقاد بأن التوافق المعرفي وحده كفيل بتجسيد التلقي النقدي السليم للنص الأدبي

التوافق المعرفي بين القارئ وخصائص الجنس الأدبي شرط ضروري للتلقي الصحيح

ليس من الغريب أن تسعى نظرية التلقي إلى إنصاف متلقي النص والعناية به؛ لأن القراء كانوا دائماً يجأرون بالشكوى من أنهم يقرؤون دون أن يستمع أحد إلى آرائهم في النصوص التي يقرؤونها فينفعلون بها ويتأثرون بشكلها ومضمونها، أو ينفرون منها ويرمونها غير آسفين.

إن القارئ حاضر دائماً في النص وخارجه، ولكنه مهمل في الدراسة والتحليل، لا يهتم به الباحثون عن المؤلف والنص. وإذا كان اكتشاف القارئ وإنصافه أمرين طبيعيين، وإن تأخر الاكتشاف وعزَّ الإنصاف، فإن الغرابة تكمن في أن بحوث التلقي فتّقت قضايا تتسم بالتداخل والتشعب، بحيث تحتاج الإجابة عنها إلى دراسات وافرة، ووجهات نظر متباينة، وإجراءات تحليلية متنوعة، ومصطلحات غزيرة محددة دالة على مفاهيم متفق عليها، ونظرية قادرة على الإحاطة بفعالية التلقي في علاقتها بالنص.

ولست أدعي ههنا، الإحاطة بقضايا التلقي، ولكنني أعتقد أنها كلها تسعى إلى تحديد طبيعة التلقي استناداً إلى تحديد طبيعة القارئ. فالتلقي الأدبي مغاير للتلقي العلمي والتاريخي

والجغرافي؛ لأن قارئ النص الأدبي يواجه لغة ترميزية وبناء تخييلياً لا يعرفهما النص العلمي والنص التاريخي والنص الجغرافي. كما أن القارئ نفسه مختلف، فهناك تحديد للقارئ الضمني الماثل داخل النص. وهذا القارئ جزء من بناء النص؛ لأن الخطاب يتوجه إليه، ويعترف به، ويتوق إلى التأثير فيه. وهنا تحديد آخر للقارئ الذي يقبع خارج النص؛ وهو قارئ عادي أو قارئ ناقد، ولكل منهما قدراته ومعارفه المحددة لتلقيه. ويختلف هذا التحديد إذا كان القارئ الناقد يعيش في عصرنا أو عاش في عصور سابقة، كما يختلف التحديد إذا كان القارئ العادي واحداً أو مجموعة من القراء العاديين. وفي الحالات كلها تتباين المعرفة لدى القارئ، ويختلف تلقيه النص تبعاً لما يملكه منها سواء أكانت المعرفة حدسية ذاتية أم أيديولوجية أم منهجية.

ولئلا يبقى حديثي عاماً فإنني سأقف عند قضيتين من قضايا التلقي، هما: التلقي التأريخي الراهن، والتلقي النقدي للنص، منبهاً بادئ الأمر على اعتقادي بأن هناك قضايا تنبع من هاتين القضيتين، ولا تقلُّ عنهما أهمية، كالتفسير والتأويل والمعنى والإسقاط. ولكل قضية من القضايا الفرعية شأن وشجن ودراسات خاصة، ولكنني آثرت إدراجها في القضيتين المذكورتين لإيماني بضرورة توضيح الأطر العامة لقضايا التلقي قبل إنعام النظر في القضايا الفرعية.

أولاً: التلقي التأريخي والراهن:

أقصد بالتلقي التأريخي رصد الكيفية التي تلقى بها السابقون النصوص المعاصرة لهم، والقضايا التي ينم عليها أسلوب تلقيهم. ما إلى ذلك مما يعين على توضيح الإسهامات القومية في نظرية التلقي. ويمكنني القول بالنسبة إلى التراث العربي إن القرآن الكريم أول نص قرأه العرب بإنعام نظر، ولم يكتفوا بنقل ما فهموه منه إلى معاصريهم مشافهة، بل راحوا يدونون حصيلة فهمهم له وإنعامهم النظر فيه، ومن ثم خلفوا لنا تراثاً في تلقي القرآن يحسن تدبره وتحليله استناداً إلى كتب التفسير المختلفة، سواء أكان التدبر مقصوراً على آية واحدة لدى مفسرين مختلفين أم كان شاملاً النص القرآني عند مفسر واحد أو عند المفسرين كلهم ابتداء بالزمخشري وانتهاء بالمفسرين في العصر الحديث، كمحمد عبده وسيد قطب ومن نهج نهجهما.

ذلك لأن المفسرين لم يكتفوا في الغالب الأعم بالتفسير، بل راحوا يؤولون الآيات القرآنية في حدود ما تسمح به اللغة وما تقره الرواية. وقد استندت تأويلاتهم إلى درايتهم وعبرت عن معارفهم، في حين استند تفسيرهم إلى الرواية المنقولة إليهم عن أسلافهم، والتزم في الغالب الأعم بالدلالات الحقيقية المعجمية للألفاظ القرآنية. وإذا تركنا التفسير لاحظنا أن التأويل ضرب واضح من التلقي، يختلف لدى الزمخشري المعتزلي عن

الرازي الأشعري عن القشيري الصوفي. وقد تتبع أحد الباحثين تأويل هؤلاء الثلاثة آية ﴿والضحى والليل إذا سجا﴾، ولاحظ اتفاقهم على تقديم التفسير اللغوي أولاً، وانصرافهم بعد ذلك إلى تأويل الآية. وقد أطلق كل منهم العنان لعقله ليؤول الآية بما توحي به دلالتها اللغوية البعيدة القريبة (المرتكزة في النص أو تلك التي تحوم على تخومه، أو تلك التي يولدها العقل من ملابسات التاريخ والثقافة)، ومن ثم غدت (الألفاظ بدلالاتها مجرد أداة للرمز والإيحاء قابلة لأن تجمع في كنفها كل المعاني الإيحائية الحافة قريبها وبعيدها، ما نفر منها وما ائتلف).

ومهما تتباين المواقف من تأويل النص القرآني فإن شيئاً لا يغيب عن الباحث في قضايا التلقي هو أن كتب التفسير كنز نفيس في أية محاولة عربية لتقنين نظرية التلقي أو الإسهام فيها. ذلك لأن هذه الكتب أبرزت ثلاثة أسئلة مركزية في التلقي:

أولها: إن لغة النص هي السبيل الوحيد لفهمه، وإن فهمه مرتبط بتفسيره وتأويله، كما أن التفسير والتأويل مرتبطان بالمعرفة التي يملكها المفسر والمؤول. وهذا واضح من أن المفسرين متفقون على التفسير المأثور، ولكنهم مختلفون في تأويلاتهم تبعاً لخلفياتهم المعرفية الأشعرية أو المعتزلية أو الصوفية. هل يعني ذلك أن كتب التفسير أقرت القاعدة التي رسخها الباحثون الأجانب في التلقي، وهي أن قارئ النص محكوم بمعرفته أو موقعه كما نص جان ستاروبنسكي في أثناء حديثه عن جمالية التلقي؟. أعتقد أن ذلك صحيح دقيق، ولكن الباحثين المحدثين أضافوا شيئاً جديداً إلى هذا الأمر، هو أن موقع القارئ يجب أن يخضع للتأمل إذا رغبنا في تحديد طبيعة التلقي. وبتعبير آخر أقول: هل يؤول الأشاعرة كلهم، أو المعتزلة كلهم، أو المتصوفة كلهم، الآية القرآنية تأويلاً واحداً. إن الإجابة عن هذا السؤال يحتاج إلى متابعة تأويلات المشتركين في خلفية فكرية واحدة، ولكنني أتوقع أن تمتزج المعرفة الفكرية بالحس الذاتي فتخلق إدراكاً للنص متبايناً بين المنتمين لخلفية فكرية واحدة.

وثانيها: قال الإمام القشيري في لطائف الإشارات: (التأويل للخواص، وتفسير التنزيل للعوام). هذ القول يفرق بين نوعين من القراء: القارئ العادي والقارئ المثقف. كما يفرق بين نوعين من تلقي النص: تلقي الظاهر وتلقي الباطن. وما قدمه القشيري من تفرقه يربط بين طبيعة القارئ وطبيعة التلقي. وقد تشبث الباحثون المحدثون المهتمون بنظرية التلقي بهذه التفرقة، وربطوا كالقشيري بين خلفية القارئ المعرفية ومستوى تلقيه النص. بل إن (ياوس)، وهو أحد منظري التلقي الألمان، اهتم بتجربة القارئ العادي، ورأى أن النصوص لم تكتب ليقرأها فقهاء اللغة. ولكن الكثرة الكاثرة من أتباع نظرية التلقي اهتموا بالقارئ الناقد، وعدوه وسيطاً بين النص والقارئ العادي هل نفهم

من ذلك أن كتب التفسير توجهت أساساً إلى القراء العاديين كما هي حال ياوس في العصر الحديث، وإن لم تغلق باب التأويل أمام القارئ المثقف؟. أعتقد أن المفسر العربي كان مؤمناً بوظيفته الإخبارية؛ لأنه يعد نقل التفسير من الرسول والصحابة إلى المؤمنين واجباً دينياً، وأن المؤول لم ينكر هذه الوظيفة ولكنه آمن أيضاً بوجوب فقه النص القرآني بتأويله بما تسمح به الرواية. وموقفا المفسر والمؤول في التراث العربي يعبران عن تلقيين مختلفين للنصوص في الوقت الراهن، تلق تفسيري يحافظ على معنى النص الظاهرة، وتلق أيديولوجي يربط معنى النص بشيء خارج لانص في نوع من الإسقاط.

وثالثهما: ارتبطت قضية التفسير والتأويل في التراث العربي بقضية المعنى أو دلالة النص القرآني. ويمكنني إيجاز هذه القضية بالقول إن هناك من ارتضى التفسير وحده، وحاول تضييق حدود التأويل. وهناك من رفض التأويل وتشبث بالنقل أو المأثور وحده. ولكن المفسرين والمؤولين معا متفقون على أن معاني النص القرآني (مصوغة بحيث يصلح أن يخاطب بها الناس كلهم على اختلاف مداركهم وثقافاتهم، وعلى تباعد أزمنتهم وبلدانهم، ومع تطور علومهم واكتشافاتهم.. ولسنا نقصد أن الآية تحتمل بذلك وجهين متناقضين أو فهمين متعارضين، بل هو معنى واحد على كل حال، ولكن له سطحاً وعمقاً وجذوراً يتضمنها جميعاً أسلوب الآية. فالعامي من الناس يفهم منه السطح القريب، والمثقف منهم يفهم مدى معيناً من عمقه أيضاً، والباحث المتخصص يفهم منها جذور المعنى كله).

وهذا الأمر وجه من وجوه الإعجاز القرآني؛ لأن آية واحدة منه (تُلقى إلى العلماء والجهلاء، وإلى الأذكياء والأغبياء، وإلى السوقة والملوك، فيراها كل منهم مقدرة على مقياس عقله، وعلى وفق حاجته.. إنه قرآن واحد يراه البلغاء أوفى كلام بلطائف التعبير، ويراه العامة أحسن كلام وأقربه إلى عقولهم، لا يلتوي على أفهامهم، ولا يحتاجون فيه إلى ترجمان).

وقد أثار هذا الوجه من وجوه الإعجاز قضية الإبداع في النص القرآني، بحيث أصبح واضحاً، إذا رغبنا في التعميم، أن الإبداع في النص، أي نص، لا يعني محدودية المعنى، بل يعني التعدد والتنوع اللذين يصلحان لمتلقين متفاوتين في معارفهم وإدراكاتهم. هل يعني ذلك أن قضية الإعجاز رسخت قاعدة أصبحت متداولة في نظرية التلقي، هي أن النص يفرض شروط تلقيه؟. أعتقد ذلك، فكلما أوغل النص في الإبداع زاد عدد متلقيه، وتفاوتوا في مستواهم المعرفي والإدراكي؛ لأن النص ذا المستوى الجيد يحتاج إلى قارئ ينعم نظره ويكد ذهنه ليتمكن من فهم ما يضمره النص. أو قل إن القارئ المثقف الناقد هو وحده القادر على فك مغاليق النص، والولوج عبر لغته الترميزية بغية جذبه إلى عالمه

وإدخاله أيديولوجيته وبنائه نصه الخاص المقابل للنص الأصلي.

ولا أشكُّ في أن محاولات العرب فهم الإعجاز القرآني رسخت قضايا التلقي، ثم انداحت هذه القضايا في الثقافة العربية، وشكلت تقليداً من تقاليد التلقي. وقد كُتب لهذه التقاليد أن تختفي أو تتألق عند هذا الناقد أو ذاك، تبعاً لإدراكه أو عدم إدراكه أسرار الجمال في النص الأدبي. ويحسن بنا، ههنا، التوقف عند عبد القاهر الجرجاني؛ لأنه الناقد الذي اهتم بعلاقة النص بالقارئ، وحاول تقنينها وتجلت محاولته في تحديده خصائص النص الشعري بثلاثة أمور، هي: التأثير والتأمل والقراءة.

1 - فالتأثير معيار تفاضل الصور. قال في دلائل الإعجاز: (لا يكون لإحدى العبارتين مزية على الأخرى حتى يكون لها في المعنى تأثير لا يكون لصاحبتها). والتأثير خصيصة من خصائص بلاغة النص القرآني؛ تلك البلاغة التي قرنها رسول الله (صلى الله عليه وسلم) بالسحر في قوله: (إن من البيان لسحراً).

2 - وإذا كان قرن البيان بالسحر نابعاً من قوة التأثير فإنه ليس غريباً على الجرجاني، وهو الذي استوعب الثقافة العربية، أن يقيم التماثل نفسه بين تأثير الشر وتأثير السحر. ثم يضيف إلى التأثير موضوع التأمل؛ لأن (متعة النص لا تتحقق بصورتها العميقة إلا عند بذل الجهد وتجشم العناء من أجل الفهم). و(من هنا استحق المتلقي الذي يجتهد في طلب المعنى الدقيق بالعقل والتدبر أن يكون من أهل المعرفة). ولا بد للمتلقي، في هذه الحال، من الذوق والمواظبة على إنعام النظر في النص ليتمكن من تعليل القيمة الجمالية فيه. ولا بد، أيضاً، من أن يضم النص نفسه مؤشرات تضبط الأثر الجمالي، وتعين المتلقي على استقباله، وكأن التفاعل بين القارئ والنص مشروط بأمرين: جهد المتلقي في التأويل وتوافر المؤشرات الأسلوبية المعينة على هذا التأويل. ولعل الجرجاني رغب في أن يشير بشكل غير مباشر إلى أن التأويل لا يكون تأويلاً سليماً إذا لم ينبع من النص نفسه. وهذا واضح من تركيزه على المؤشرات الأسلوبية التي اهتم بها منظّرو التلقي في العصر الحديث، وعدّوا كل تأويل لا ينطلق منها إسقاطاً أيديولوجياً من القارئ على النص.

3 - ويخيل إليّ أن الجرجاني الذي بذل الوقت والجهد في تقنين علاقة النص الشعري بالقارئ سعى إلى ترسيخ قاعدة التلقي الصحيح بوساطة القارئ المثالي. وليس هذا القارئ المثالي غير الجرجاني نفسه، وليس النص الذي يحتاج إلى مثل هذا القارئ الناقد غير نص شعري بذل مبدعه طاقاته الإبداعية في بناء صور عقلية غامضة لا تستعصي على الفهم إذا بذل المتلقي جهداً في طلب معناها. وهذا ما رسخه علم الجمال في العصر الحديث حين جمع بين النص ومكابدة القراءة، وجعل الصلة وثيقة بينهما. وانظر إلى هذا التواصل بين الجرجاني في القرن الخامس الهجري ونعيم اليافي في القرن

الخامس عشر الهجري في قرنهما الطاقة الكامنة في النص بالطاقة المنبثقة عن الطارئ، وفي اتفاقهما على التأويل النابع من المؤشرات الأسلوبية في النص، وفي حاجة القارئ إلى فطرة تؤهله للفهم، وخبرة تعينه على التأويل، وثقافة تؤجج تأويلاته وتقودها في أثناء التقاط المؤشرات الأسلوبية. ولكن اليافي مضى في تحديد النص على نحو أكثر عمقاً، فجعله صامتاً مغلقاً غفلاً أو مفتوحاً مواراً. الأول ضحل عادي (لا يدع للقارئ أي دور في تفسيره أو تحليله أو المشاركة في صنعه). والثاني نص فني (يشغل القارئ، ويدع له دوراً فعالاً في إعادة إنتاجه وتشكيله، ويساعده على تفسيره تفسيرات متعددة). وهذا النوع الثاني يستهوي الناقد الجيد والقارئ الجيد، كما هي الحال عند الجرجاني في تحديده المتلقي الذي يرتفع إلى مستوى أهل المعرفة؛ لأنه قادر على فك مغاليق النص الجيد. وكأن تراث المتلقي عند العرب كان دائما يعلي من شأن الخلفية المعرفية للقارئ، ويراها شرطاً للتلقي الجيد للنص الفني. والواضح بالنسبة إليّ أن اليافي وإن قَبِل الأنواع الخمسة من القراء، ميال إلى نوع محدد من الخلفية المعرفية للقارئ، هي الخلفية المنهجية. وهو بذلك يلتقي حميد الحمداني الذي رفض قراءة الحدس الذاتي، والقراءة الأيديولوجية، واهتم بالقراءة المنهجية المقرونة بالتأمل وإدراك الأبعاد.

أخلص من الحديث السابق كله إلى أن هناك إمكانية لكتابة تأريخ نقدي للتلقي العربي بدءاً من المفسرين وانتهاء بالنقاد العرب المعاصرين. وهذا التأريخ شاق، ولكن نتائجه مفيدة في أثناء تمثلنا نظرية التلقي الغربية. ولعل أبرز هذه النتائج تلك التحديدات العلمية للقارئ العادي والقارئ المثقف الناقد، والتفسير والتأويل، وعلاقة النص بالقارئ، وطبيعة النص الفني والتلقي السليم، فضلا عن الإحاطة بتجارب تلقي مجموعة من القراء نصاً واحداً، وتجارب تلقي قارئ واحد نصوصاً مختلفة. وهذه كلها قضايا ذات شأن في تلقي النص الأدبي، ولكن هناك قضايا أخرى يمكننا الحديث عنها من خلال الإشارة إلى التلقي النقدي للنص.

ثانياً: التلقي النقدي للنص

على الرغم من أن القضايا السابقة غير منفصلة عن التلقي النقدي للنص الأدبي، فإنني أرغب ههنا في القول إن تلقي النص الأدبي غير مقصور على مشيئة القارئ وجهده وحدهما؛ لأن العصر الحديث طرح أجناساً أدبية متعددة، لكل منها بناؤه التخييلي، بحيث إن أمور التلقي الصحيح لا تستقيم إذا لم يقرأ القارئ النص ضمن شروط بنائه الأدبي. أي أن قراءة الرواية تحتاج من القارئ إلى خلفية معرفية بالبناء الروائي، وقراءة المسرحية تحتاج إلى خلفية معرفية بالبناء المسرحي... وهكذا يمكنني القول إن التوافق المعرفي بين القارئ وخصائص الجنس الأدبي

شرط ضروري للتلقي السليم؛ لأن قراء الرواية استناداً إلى خلفية معرفية مسرحية لا تقود إلى شيء غير سوء الفهم وفقدان متعة القراءة.

ومن الخطأ أن نعتقد أن التوافق المعرفي وحده كفيل بتجسيد التلقي النقدي السليم للنص الأدبي. ذلك لأن تجارب القراءة المتمتعة بالتوافق المعرفي دلتني على قضايا أخرى سميتها: قضايا التلقي السلبي، أبرزها: فقدان التحديد، واهتمام المؤول بالمعنى.

1 - فقدان التحديد:

أعتقد أن هناك قراء للشعر وليس هناك قارئ واحد له. فإذا صنفنا هؤلاء القراء في ثلاثة أصناف عامة، هي: أنصار الشعر الخليلي، وأنصار الشعر الحديث، وأنصار الشعر الحر، لاحظنا أن كل صنف من القراء مزود بخلفية معرفية تخص الشعر الذي يميل إليه، وحين يقرأ شعر الصنف الآخر فإنه يقرؤه ضمن شروط الشعر الذي يحبه وليس ضمن شروط الشعر الذي يقرؤه ولا يتذوق ما يقرأ إن لم تعزز القراءة نفوره من الشعر الذي لا يميل إليه. وهذاالتلقي السلبي للشعر لا يختلف عن التلقي السلبي للرواية لدى أنصار الرواية التقليدية والرواية الجديدة. بل إنني قادر على تعميم ذلك بالنسبة إلى القصة والمسرحية، دون أي اختلاف في التلقي السلبي. ذلك لأن التذوق يبذل هنا في غير طريقه، فلا يحقق متعة إيجابية، ولا يسمح بالفهم السليم. وخلل التذوق نابع من أن التوافق المعرفي خلا من التحديد، وهو شرط من شروط قراءة الأجناس الأدبية الحديث. بل إنه شرط يشير إلى أن التلقي النقدي السليم للشعر الخليلي القديم يختلف عن التلقي السليم للشعر الخليلي المعاصر، تبعاً لبناء الشعر بما يلائم عصر المبدع ومواصفاته الأدبية.

2 - اهتمام المؤول بالمعنى:

يحتاج التلقي النقدي السليم إلى موقف واضح محدد من وظيفة التأويل. ذلك لأن السائد بين المتلقين العرب هو أن القارئ يبحث عن معنى النص الأدبي، وهو معنى خفي يحتاج إلى مؤول يكشف عنه ويقدمه إلى القارئ ليصبح النص الأدبي مفهوماً لديه. وإذا كانت وظيفة التأويل مقصورة على الكشف عن معنى النص فإن القارئ الناقد تماهى بهذه الوظيفة، وعدَّ نفسه وسيطاً بين النص والقارئ العادي، تبعاً لامتلاكه وحده الحقيقة التي تستر عليها مبدع نص. ولا أشك في أن اهتمام المؤول بالمعنى قاد التلقي إلى شيء من الضلال. إذ إن اهتمام المؤول بالمعنى يعني أن النص يضم معنى يمكن استخراجه، فإذا استخرجه القارئ الناقد في أثناء ممارسته التأويل رسخ لدى المتلقين الاعتقاد بأن هذا المعنى جوهر العمل الأدبي، ووهن في الوقت نفسه النص الأدبي تبعاً لإيحائه للمتلقين بأن هذا النص فقد قيمته بعد استخراج المعنى منه، ولا حاجة إلى أن يقرأه أحد بعد ذلك. وحين يقضي القارئ الناقد على النص الأدبي فإنما يقضي على النقد

الأدبي ذاته؛ لأنه يقصر وظيفة التأويل على استخراج المعنى ليس غير. فإذا تمكن القارئ العادي من فهم المعنى بجهده الخاص استبعد النقد والناقد، ولم يرى في تأويلهما شيئاً يصبو إليه.

هذا هو الضلال الأول. أما الضلال الثاني فكامن في أن النص الأدبي التقليدي يعلي من شأن المعنى، ويشجع القارئ على البحث عنه. في حين ينبذ النص الأدبي الجديد المعنى ويهتم بالأشياء. وهذا يعني أن المتلقي الباحث عن المعنى لا يستطيع التواصل مع النص الأدبي الجديد؛ لأنه لن يجد فيه ما يبحث عنه من معنى. ومن ثم يتهم النص ولا يتهم تذوقه المدرب على تلقي النص التقليدي. أي أن اهتمام المؤول بالمعنى لم يساعد على بناء تقاليد للتلقي تصلح لمواجهة نصوص الفن الحديث. والظن بأن ذلك يعلل الشقة بين متلقي الشعر الخليلي ومتلقي الشعر الحديث. فالأول يبحث عن المعنى ويرى الصور زينة، والثاني يفكر من خلال الصور وبوساطتها، ولا سبيل إلى تلقٍّ نقدي سليم إذا قرئ الشعر الحديث ضمن الاهتمام بالمعنى، وقرئ الشعر الخليلي ضمن التفكير بالصور.

وقد رسخ اهتمام المؤول بالمعنى نوعاً ثالثاً من الضلال، مفاده أن النص يحاكي الواقع بغية انتقاده وتعريته. بل إن النص (أرقى صيغة للمعرفة؛ لأنه يمثل الحقيقة كلها إن لم يكن يشكل الحقيقة ذاتها). ومن ثم كان النص الأدبي وعاء للحقيقة، أو مظهراً حسياً للفكرة كما قال هيجل. والظن أن هذا الأمر فُهم على نحو غير دقيق؛ لأن النص الأدبي يخلق واقعه، ويقبع مرجعه في داخله، ولكنه فهم على أنه وعاء يحتاج تأويل الحقيقة فيه إلى امتلاك خلفية أيديولوجية قادرة على أن تضع حقيقة النص حيث يجب أن توضع في عالم الحقيقة. ولهذا السبب سعى المؤولون من أصحاب العقائد السياسية إلى أن يدخلوا النص حاملين عقائدهم، مسقطين أفكارهم عليه. وإذا كان الإسقاط يمتح من الاعتقاد بالمطابقة بين الواقع الفني والواقع الخارجي فإنه ضلل المتلقين حين أبعدهم عن البناء التخييلي للنص الأدبي، ومايرتبط بهذا البناء من تفاعل بين العناصر الفنية وميول القارئ المتلقي وقدراته التأويلية. ذلك لأن جمالية النص تعني أن العناصر الفنية تتفاوت فيما بينها، ولكنها تعمل من خلال التفاوت على تجسيد بنية كلية منسجمة. وهذا السعي إلى إدراك الجمال في النص الأدبي بعيد جداً عن التفسير الأيديولوجي المشبع بالرغبة في قيادة النص إلى ما ترضى عنه عقيدة المؤول.

أخلص من حديثي عن النص وقضايا التلقي إلى أن جدة نظرية التلقي في الوطن العربي يجب ألا تحجب عنا ما يضمه تراثنا وواقعنا الأدبي من تجارب غنية في معالجة علاقة النص بالقارئ، ففي هذه التجارب ما يبعد الانبهار بنظرية التلقي الغربية الحديثة، ومايشجع على تمثلها في الوقت نفسه.

بين أصالة الموروث... واستجابة التحديث

بقلم: د. محمد كشاش - (لبنان)

□ كثيراً ما يؤسس الحكم على نظرة في الفرع وهو سلوك يفضي إلى التناقض حين يتعارض الأصل في الاتساق مع الفرع

□ مع ارتقاء الحياة أخذ اسم السرقات مصطلحاً آخر عرف بـ «التناص» أو «النصانية»

موجودات الحياة في تطور، وحقائق الأمور في تغيّر. الثبات عنوان الموات، والنمو والارتقاء آية الأحياء، وسمة البقاء. ونظرة بتدبر إلى مظاهر الأشياء، وأحوال الأحياء، تنمّ عن الخبر اليقين، وتحكي الحق المبين.

دوام الحال من المحال، وشهادة التاريخ أصدق مقال. أنشد أبو البقاء الرندي، يرثي مدينته (رندة) ويتساءل متعجباً عن الأمم السابقة، والمباني الشاهقة، كيف غدا حالها في الأزمنة اللاحقة: «من البسيط»

وهذهِ الدّارُ لا تُبْقي على أحدٍ
ولا يدومُ على حالٍ لها شانُ
أينَ الملوكُ ذوو التيجانِ من يَمَنٍ
وأينَ منْهُمْ أكاليلٌ وتيجانُ
وأينَ ما شادَهُ شَدّادُ في إرَمٍ
وأينَ مَا سَاسَهُ في الفُرْسِ سَاسَانُ
أتى عَلى الكُلِّ أمْرٌ لاَ مَرَدَّ لَهُ
حتّى قَضَوْا فكأنَّ القَوْمَ ما كَانُوا

والعلوم أتى على كمها التحول؛ فنمت حجماً ونوعاً، مسايرةً رقي الإنسان الفكري. الطب - على سبيل المثال - كان من مصادره المكينة، كتاب القانون في الطب للشيخ الرئيس ابن سينا، الذي اشتمل على قوانينه الكلية

والجزئية، أصبح بسيطاً نوعاً وكماً قياساً في كتب الطب اليوم. ولعل صغر حجمها، انسجاماً مع زمانها، تفسر تعدد اختصاص العالم الواحد، وقدرة تبحره في أكثرها. جاء في ترجمة أبي حنيفة الدينوري: ... كان مفتناً في علوم كثيرة، منها النحو واللغة والهندسة والهيئة والحساب، ثقةً فيما يرويه ويمليه....

والمصطلحات لحقها التبدل؛ فتغير بعضها بأسماء أخرى، على نحو: علم الهيئة الذي أصبح اسمه علم الفلك ، و علم الحيل أضحى علم الميكانيكا ، و الأرثماطيقا بات باسم الرياضيات . ولا عجب في الأمر؛ لأن المصطلح وعاء للعلم ولباس له، والأوعية والألبسة... يصيبها التطور كما يلحق طبيعة الحياة نفسها. ولا أدل على الحقيقة، من النظر إلى أسماء الأطعمة والألبسة... اليوم، ثم مقارنتها بما سبقها في العصور الخالية.

ولم يكن الأمر وقفاً على تطور دلالة الألفاظ من جانب، وتغير أسماء المسميات من ناحية أخرى، بل نزل فعل الأيام ببعض الحقائق المتداولة بين الأنام. ظواهر يتناقلها الناس على أنها ثوابت، تؤدي معنى متفقاً عليه، ثم ما لبثت ـ اليوم ـ موضع تساؤل؛ لكثرة المستجدات، وتغير المعلومات، بفعل ثراء الأبحاث وانفجار العلوم والمعارف. إنها تطرح إشكاليات، في المعاني التراثية التي يطرحها النص المقروء، وبخاصة في أثناء الحديثة عن آليات الاتصال، وأدوات نقل المعلومات، ومستوى دلالة الألفاظ.

وهو أمر طبيعي؛ لأن جديد المكتشفات، ووفرة الحاصلات تطرح استفهامات أكثر مما تعطي إجابات. أين برزت إشكاليات قارئ النص في تراث العربية؟ هل يأخذ المعنى على هون، أم يَدُسه في تراب الجديد، من دون الوصول إلى المعنى المفيد؟ أتعتبر المصادر خارج زمانها؛ ففقدت بذلك قيمتها، وباتت من ساقط المتاع؟ جملة أسئلة تراود القارئ المتبحّر حيناً، وهو يغوص في لجج المصادر، تتطلب رفع الإبهام بالإجابة عما تطرح من استفهام، حملاً على القاعدة: ما دخله الإبهام صحَّ عنه الاستفهام.

من الإشكالية إلى الحل

النص التراثي مقدس، لا يجوز بأواصره المس، ولا إلحاق التغيير بأسسه. حمل علوم عصره، وكان أميناً على أبناء دهره. صور حالهم، وحضن معارفهم وثقافاتهم. ولكن الأمانة العلمية، والمنهجية المكينة تحتم تفسير النص وفق زمانه، وعلى هَدْي معطيات أوانه. وتتطلب بعدها الانفتاح على جديد العِلم، ومن ثَمّ متابعة حال المعنى المطروح إلى اليوم. وهو عمل يرفع من شأن العالِم في التراث، ويعطي الفضل للمتأخر الذي تابع ما غرسه الأول من أبحاث. وبذلك يرقى العلم إلى أعلى، ويرتفع مع تطور الأيام، كما ينمو النبات مع حدثات الأعوام، من فسلة صغيرة إلى أشجار ضخام. وتجنباً لوسم النص بالقصور من جهة، والتناقض من

ناحية أخرى، ورفعاً لقيمته المتمثلة بالريادة والسبق، تُقترح مجموعة من المبادئ، يجب على القارئ الاستناد إليها، والاتكاء عليها، في أثناء قراءة النص. وهي تقدّم بشكل توصيات، يهتدي بنورها الدارس، ويأخذ بما تقدمه من اقتراحات.

1 ـ التفسير على ضوء التغيير:

عرف العربي الصوت اللغوي، آلة لنقل رسالته، وإتمام عملية اتصاله. وقف إلى جانبه الصوت الطبعي، الذي كان يحمل الدلالة طبعاً وليس وضعاً. وبقية الأدوات تحدث أصواتاً، لا تمثل معنى يفهم منه، على شاكلة صوت الجرس وما شابهه. قال أبو العلاء المعري يهنئ بعض الأمراء بعرس، بعد أن تقاضاه بذلك: (من البسيط)

> **ولا يُفيدونَ نَفْعاً في كَلامِهِمُ**
> **وهَلْ يُفيدُكَ مَعْنىً نَغْمَةُ الجَرَسِ**

اعتبر المعري نغمة الجرس لا تفيد معنى. وهو رأي حصيف في زمانه. ولكن الدرس اللغوي، اهتم بالإشارات؛ فأوجد علم السيميولوجيا *Semiology"*، الذي يهتم بالآليات غير اللغوية، من أصوات طبعية وعلامات ورموز... كلها دلائل تنقل معاني. أشار دوسوسير *De Saussure"* إلى دور الإشارة، مقارناً بينها وبين العبارة: اللسان عبارة عن نسق من الدلالات التي تعبر عن المعاني، ومن ثم يمكن مقارنته بالكتابة وبالأحرف الأبجدية عند المصابين بالصمم والخرس، وكذلك مقارنته بالطقوس الرمزية... وبالإشارات المتعارفة عند الجنود، وغير ذلك. وهل صوت الجرس إلا رمز من الرموز اليوم. ألم يكن دلالة على وقت دخول الصلاة عندما يصدح من برج الكنيسة. أَيُرْسَلُ الإيقاع نفسه عند الإخبار بميت؟! أو عند الإنذار بخطر محدق؟! أو غيرها من الأغراض الاجتماعية؟!...

ولو اكتفي بتفسير المعري، لوقع الدارس الباحث في تناقض مع الأقوال الأخرى، التي تعتبر الإشارة الصوتية تحمل دلالة، وتؤدي كنه العبارة. منه تعبير المتنبي بإشارة السكوت عن غرضه، وطلب قضاء حاجته، على نحو قوله يمدح كافوراً: (من الطويل)

> **وفي النَّفْسِ حاجاتٌ وفيكَ فطَانَةٌ**
> **سُكُوتي بَيَانٌ عِنْدَهَا وخِطَابُ**

فهل يعقل ألا تؤدي نغمة الجرس معنى اليوم، في ضوء المستجدات، وتجاوز مباحث اللغة إلى علم الإشارات؟! وعدم الركون عند دلالة الألفاظ وقدرتها على نقل المعاني والأغراض؟!

2 ـ عدم الاستناد إلى الفرع وترك الأصل:

كثيراً ما يؤسس الحكم على نظرة في الفرع. وهو سلوك يفضي إلى التناقض، حين يتعارض الأصل في الاتساق مع الفرع. وعلة القضية أن الجزء لا يضم الكل، بل العكس هو الصحيح. والذي يجعل المسألة

شائكة، اتساع مصادر العربية وغزارتها. من أبرز الإشكالية تسمية أبي العلاء بـ رهين المَحْبِسين. جاء في وفيات الأعيان: ... وسمى نفسه رهن المَحْبِسَيْنِ للزومه منزلة ولذهاب عينيه. وعلى منواله نسج من جاء بعده مع اختلاف العبارة. قال الفيروز أبادي: سمى المعري نفسه رهين المحبسين، لنزوله منزله وذهاب بصره. وتابعه السيوطي، فأثبت في بغيته: ... وسمى نفسه رهين الحبسين؛ يعني حَبْس نفسه في المنزل وحَبْس بصره بالعمى. وكذلك حال ياقوت الحموي، الذي أثبت في معجمه: ... وسمى نفسه رهين المَحْبِسَين، يعني حَبْسَ نفسه في المنزل، وترك الخروج منه. وحَبْسَه عن النظر إلى الدنيا بالعمى.

تناقل اللقب الناس كابراً عن كابر، وسرى في الأوساط الثقافية سريان النار في الهشيم. ولكن إمعان النظر في مصدر اللقب تحكي بطلان المحبسين والعدول إلى ثلاثة محابس، حملاً على الاستسقاء من المنبع. بدا ذلك في قول أبي العلاء المعري نفسه، وهو يبدي فلسفته بقوله: (من الوافر)

أرَاني في الثلاثة من سُجُوني
فَلاَ تسألْ عنِ الخَبَرِ النَّبِيثِ
لِفَقْدي ناظري ولزومِ بيتي
وكَوْنِ النَّفْسِ في الجَسَدِ الخَبِيْثِ

النظرة الجزئية، ثم تعميم القضية سلوك غير علمي، وقد انعكس في غير علم من علوم العربية. فمن أدلته في النَحو العربي الحكم القائل: ... وللحروف المختصة أصالة في العمل من حيث كانت إنما تعمل لاختصاصها بالقبيل الذي تعمل فيه، وإنما كان الاختصاص موجباً للعمل ليظهر أثر الاختصاص... فكان الحرف المختص عاملاً بأصالته في العمل لذلك... . ولكن الواقع اللغوي لا يطرد مع الحكم المرسوم، إذ الأحرف قد و السين و سوف تختص بالفعل وهي لا تعمل، و ألْ التعريف مختصة بالاسم ولا تعمل؟!...

3 ـ تجنب الأخذ بالمشهور وترك المغمور:

في الثقافة العربية، تقوم التسمية على مبادئ منها التسمية بالجد، واعتماد مبدأ التفاؤل، والتماهي... فيها يتساوى حيناً اسم الجد والحفيد وبخاصة إذا بلغا شهرة في حقل واحد، كالنحو أو الفلسفة أو الشعر، وما أكثرها في الحضارة العربية!

وقد جرى الدارسون وراء المشهور، كسيبويه النحوي عمرو بن عثمان صاحب الكتاب، الذي ظن أنه نفسه عندما يذكر في المصادر، وما دروا أن الأخذ بالمشهور يؤدي إلى المحظور، مع العلم أن سيبويه لقب لأربعة أئمة، هم المشهور عمرو بن عثمان، والثاني محمد بن موسى بن عبد العزيز المصري، والثالث محمد بن عبد العزيز الأصبهاني، والرابع أبو الحسن علي بن عبد الله الكومي المغربي.

وأحياناً يقع في الكنية، كما قد يقع في اللقب. روي عن ابن الأنباري أنه قال: ركب الكندي المتفلسف إلى أبي العباس، وقال له: إني لأجد في كلام

العرب حشواً، فقال له أبو العباس: في أي موضع وجدت ذلك؟ فقال: أجدُ العرب يقولون: عبد الله قائم، ثم يقولون إن عبدَ الله قائم، ثم يقولون إن عبد الله لقائم، فالألفاظ متكررة والمعنى واحد. فقال أبو العباس: بل المعاني مختلفة لاختلاف الألفاظ... اختلف المحققون في كنية أبي العباس، فذهب محقق دلائل الإعجاز إلى أنه أبو العباس المبرد، وخالفه محقق الجنى الداني الذي عرفه بأنه أبو العباس ثعلب. وربما كان الإحساس بالمشكلة المذكورة، قد راودت بعض العلماء، فحاول التنبيه إليها. قال السيوطي:... وحيث أطلق البصريون أبا العباس فالمراد به المبرِّد، وحيث أطلقه الكوفيون فالمراد به ثعلب.

4- الارتفاع عن التفسير بالظاهر، ولكن الخوض في السرائر:

اللفظة العربية تقدم للوهلة الأولى للمتلقي، معنى ظاهراً يؤخذ به. يسوغ المعنى المقدم طبيعة اللغة العربية القائمة على الاشتقاق، والأشكال المتعددة له، الذي يختزن الشكل فيها معنى. فاسم الفاعل يدل على معنى معين، واسم المفعول كذلك، والصفة المشبهة... وسواها من المشتقات.

يضاف إلى السمة المتقدمة، ظاهرة المشترك اللفظي. فيها يحمل المصطلح أكثر من معنى؛ فيضع الدارس في حيرة عند تحديد المقصد الأدق، وفي حال إطلاق حبل المعنى على غاربة، يجني الباحث الندامة، ويقع في الملامة. من شواهد ذلك نسبة التوحيدي التي شهرَ بها الأديب المعروف أبو حيان علي بن محمد (ت 400هـ/ 1010م)، يخالها الدارس نسبة إلى المعتزلة الذين يسمون أهل العدل والتوحيد. وهو في حقيقة أمره نسبه إلى نوع من التمر يسمى التوحيد، يعزز الرأي ما عرف عنه من قلة الدين، وسوء العقيدة. وقد وقع في المحظور ابن حجر حين قال فيه: التوحيدي إلى الاعتزال لأنهم يتسمَون أهل العدل والتوحيد.

5- الالتفات إلى تحويل المصطلحات:

مصطلحات العلم في الحضارة العربية، حاكت واقع البيئة، وموجودات الطبيعة. اقتضب الأدباء واللغويون والنقاد الأسماء من وحي الموجودات، فاستعملوا الشبيه لشبيهه، ولقبوا النظير بنظيره.

ولما كانت البيئة العربية، يغلب عليها القسوة والشدة، والفرد يعاني الشظف والعنف... انعكست كلها في صفحة الأسماء والمصطلحات. تجلى السلوك المذكور في تسمية السرقات الشعرية، وهي صفة سلبية.

خصص البلاغيون باباً في مصنفاتهم لها، على شاكلة ما فعل ابن رشيق، الذي أثبت باب السرقات وما شاكلها، قال فيه: وهذا باب متسع جداً، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة، إلا عن البصير الحاذق بالصناعة، وأخر فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل... . وارتقى حتى أصبح -أو كاد- نوعاً من أنواع البديع،

وخص - كذلك - بمؤلفات منفردة، على نحو كتاب الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره لأبي علي محمد بن الحسن الحاتمي الكاتب.

ومع ارتقاء الحياة، وتغير المعطيات، أخذ اسم السرقات مصطلحاً آخر، عُرف بـ التناص ، أو النصانية ، وسواهما من ترجمات مصطلح *Intertextuality*. وحقيقته تداخل عدة نصوص في النص الواحد، من دون تسميته سرقة، أو على حدّ صاحبة المصطلح الجديد جوليا كريسطيفا أن النص: يحيل المدلول الشعري إلى مدلولات خطابية متغايرة، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري... إنه مجال لتقاطع عدة شفرات (على الأقل اثنتين) تجد نفسها في علاقة متبادلة .

على الدارس أن يعي المقاصد الجديدة، وتبدل المصطلحات؛ ليتمكن الوصول إلى غاياته.

6 - عدم الركون إلى النظرة الجزئية، ثم تعميم القضية:

الأحكام الاجتماعية والأدبية والفكرية... كثيرة في الثقافة العربية. وفي أحايين كثيرة يُبنى الحكم المحلي ثم يعمم على الكلي... فيحصل التناقض. أمام المشكلة الحاصلة، يكثر التأويل والاجتهاد، الذي يؤدي إلى الفرقة والتعداد، وما ذلك إلا لأن المصيب واحد، وما عداه مجرد اجتهاد.

شهد فن الغزل العربي اتجاهات أو أنواعاً حملت أسماء متعددة، هي النسيب والتغزّل والتشبيب، وكلّها - إلى حد ما - بمعنى واحد. وقد حلا لبعض النقاد إعطاء كل مصطلح معنى خاصاً به، يعرف الغزل بأنه إلف النساء والميل إليهن. والنسيب ذكر خلق النساء وأخلاقهن وتصرف أحوال الهوى به معهن... والتشبيب - يجوز أن يكون - من شبّ الخمار وجه الجارية، إذا جلاه ووصف ما تحته من محاسنه، فكأن هذا الشاعر قد أبرز هذه الجارية في صفته إياها، وجلاها للعيون. وبكلمة اعتبر التشبيب نوعاً من أنواع الفضيحة، وعلى ضوئه، تمنع العادات العربية تزويج الفتاة من الشاعر الذي يتشبب بها. والعودة إلى الوقائع الاجتماعية تحكي خروقات كثيرة في الحكم المذكور. نقلت المصادر أن مولاة لبني قيس بن ثعلبة أتت أبا النَّجْم، فذكرت له أن بنتاً لها أدركت منذ سنتين، وهي من أجمل النساء، وأمدَّهن قامة، ولم يخطبها أحد، فلو ذكرتَها في الشعر! فقال: افعل، فما اسمها؟ قالت: نفيسة، فقال: (من الرجز)

نفيسَ يا قَتَّالةَ الأقوامِ
أقصدت قلبي منك بالسِّهامِ
وما يصيبُ القلبَ إلاَّ رامِ
لو يعلمَ العلمَ أبو هشامِ
سَاقَ إليها حاصلَ الشام
وجزيةَ الأهوازِ كلَّ عامِ

فقالت: حَسبُك حَسبُك! ووفد إلى الشام، فلما رجع سمع الزَّمْر

والجلبة، فقال: ما هذا؟ فقالوا: نفيسةُ تزوجت. ألم يمنعها التشبيب من الزواج؟ أم أنها عادة قبلية تنفرد فيها واحدة دون سواها؟ وإلا كيف تمّ الزواج بالسرعة المذكورة؟

ومثاله عادة الوأد التي عرفت حدودها في بعض القبائل، ولو انتشرت كل الانتشار؛ لقلّت النساء، ونفدت عناصر المجتمع العربي. ولا أدلّ على القضية من أن بعض القبائل كانت تكره الوأد، فضلاً على أن ذوي الشرف كان يمنعون منه، ويشترونهن من آبائهن، على نحو ما فعل صَعْصَعَة جد الفرزدق الشاعر الأموي المعروف. قال الأخير مفتخراً بجده، مظهراً جودة عمله: (من المتقارب)

أَلَمْ تَرَ أنَّا بني دَارِمٍ
زُرَارَةُ منّا أبو مَعْبَدِ
ومِنّا الّذي مَنَعَ الوَائدا
تِ وأَحْيَا الوئيدَ فلمْ يُوأَدِ

فهل يجوز الركون إلى الجزء وتعميمه على كلّ التراث؟ وما القول فيما ناقض المرسوم؟

إنها جملة قضايا، ينبغي لقارئ النص التراثي التنبه إليها؛ لتسلم رحلته ويعود بصيد ثمين، يغني بحثه، ويثري معلوماته، ويصل إلى ما يريد متابعته. من دونها الخلل، وعدم الاطمئنان إلى الأمل، وبواسطتها يتجنب الوقوع في الزلل.

من السرد إلى السند

ما سبق، محطات يجب الوقوف عليها. سلوك تقتضيه المنهجية الحديثة، ويدفعه التفكير العلمي السليم. وهي دعوى تجعل الدارس يترفع عن حضيض التقليد، إلى يفاع الدرس والتجديد، ظهرت بذورها منذ وقت مديد، ولكن الأخذ بها بدا حيياً معطلاً. عرفت الدعوات إليه، عبر المفاصل التالية:

1 - التكرار، والسير على الخُطا نفسها من دون تفكر، سلوك علمي يفضي إلى عدم التطور. والسبب أنه حركة رحوية لا تبارح المكان، وترتقي في سلم النمو محاكية الزمان. والشعور برتابة التكرار قديم، وفيه دعوة إلى البحث والتقصي والمعاودة، يشهد له القول المنسوب إلى زهير: (من الخفيف)

مَا أرَانَا نقولُ إلاّ مُعَاراً
أو مُعَاداً من لفظِنا مكرورا

2 - الاجتهاد في قضايا العلم والأدب واجب. وهو عنوان الأحياء، وآية الاستمرار والبقاء. ومصادر العربية منذ دهر، تحضّ عليه وتدعو إليه. وأول ما تطالع المجتمع به، أحاديث الرسول (صلى الله عليه وسلم)، وعلى رأسها قوله: إذا حكم الحاكمُ فاجتهد فأصاب فله أجران. وإذا حكم فاجتهد فأخطأ فلهُ أجرٌ.

واستمر النهج بعد ذلك، واتسع إلى درجة جعل أصلاً من أصول القضاء، يعتد به في الأحكام القضائية، وتبنى عليه.

3 - الدعوة إلى التبحر، والدرس

والتفكر كانت سلاح علماء العربية. يعقدون أحكامهم ويرسمون قوانينهم، بما ساعدتهم عليه قدرتهم، ثم يطلبون من اللاحقين الاستمرار على الدرب. سئل الخليل بن أحمد عن العلل التي يعتل بها في النحو؛ فأجاب: إن العرب نطقت على سجيتها وطباعها، وعرفت مواقع كلامها، وقام في عقولها علله، وإن لم يُنقل ذلك عنها، واعتللت أنا بما عندي أنه علة لما عللته منه. فإن أكن أصبت العلة فهو الذي التمست. وإن تكن هناك علّة له فمثلي في ذلك مثل رجل حكيم... فإن سبح لغيري علة لما عللته من النحو هو أَلْيَق مما ذكرته بالمعلول فليات بها. والعبارة الأخيرة روح الدعوة إلى المتابعة، وعدم الاكتفاء بالمقول....

4 ـ النظر والفهم والتفكر في العلوم، قضايا نسبية، فيها يأخذ كل واحد على قدر طاقته، ويفسر الظواهر على سعة معرفته. وادعاء الكمال ممتنع على بني الإنسان. حقيقة تداولها الشعراء، مؤكّدين صدق الفرضية التي صدقها الزمان. أنشد أبو الطيب المتنبي: (من الوافر)

ولكنْ تأخُذُ الآذانُ منْهُ
على قَدْرِ القَرِيحةِ والعلومِ

إنها جملة ثوابت، تعزز القول بضرورة البحث، وإعمال الرأي فيما يقرأ من نصوص التراث. وهي خطوة أساس وتعتبر تتمة لغرس، وضع بذورها العلماء السلف، وحملوا أمانة المتابعة للخلف؛ وبذلك يرتقي العلم، وترتفع قيمة المصادر حتى إبان الوقت المعاصر.

خلاصة

إشكالية أثبتها البيان، فارتفعت من الحدس والتخمين، إلى رياض الحق واليقين. ولا يحسبن المطالع أنها ثورة على التراث، ولكنها رفعة له ورأباً لصدع ألحقه به الزمان. وهي ـ بكلمة ـ من مقاصد التأليف والإبداع عند علماء العرب. قال ابن حزم: وإنما ذكرنا التآليف المستحق للذكر، والتي تدخل تحت الأقسام السبعة التي لا يؤلف عاقل عالم إلا في أحدها، وهي: إما شيء لم يسبق إليه يخترعه أو شيء ناقص يتمه أو شيء مستغلق يشرحه أو شيء طويل يختصره دون أن يخل بشيء من معانيه، أو شيء متفرق يجمعه أو شيء مختلط يرتبه، أو شيء أخطأ فيه مؤلفه يصلحه. ألم يصب ما تقدم شيئاً من مقاصد التأليف؟!

ولا ينبغي الظن أن تأويل النص، ومحاولة إصلاحه عملية عشوائية، والشك في المقول والمقروء في كلّ شيء بات ضربة لازم. إن التأني مطلوب، والاستناد إلى البراهين أمر مرغوب، وإلا يقع الدارس بما كان منه الهروب. حذر ابن الأثير من التأويلات التي تأتي على غير هدى، واضعاً قاعدة منهجية سليمة: واعلم أن الأصل في المعنى أن يحمل على ظاهره لفظه، ومن يذهب إلى التأويل يفتقر إلى دليل...

علينا الاستناد إلى المصادر، والاتكاء على أقوال صاحبها أولاً، وإن تعذر ذلك نعود إلى النقول، كخطوة أولية، نعدل بعدها من النقول إلى الأصول. وهل أدق وأجمل من أخذ الشيء من مصادره، واستسقاء الماء من منابعه وآباره؟ أما أن يقول الباحث: كل شيء معالج مبحوث، ولم يترك الأوائل للأواخر شيئاً، فهو أمر يجاب عنه بقول سبق، حين اعتذر السابقون عن قدرتهم على الوصول إلى الجديد البديع: (من السريع)

يَقُولُ مَنْ تقْرعُ أَسْمَاعَهُ
كمْ تركَ الأوّل للآخر!

آبار التراث ثرة، ومفاوزه كثيرة، ومدخراته غنية، ما على الدارس إلا أن يصدق النية ويتسلح بالهمة القوية... يعود بعدها بحمولة ثمينة، ونتائج تحوز قصب السبق، والفوز والريادة والتفوق؟!



انكسار الأحلام على أرض الواقع

د. عبدالله أبوهيف (سورية)

■ ليلى محمد صالح تتقصى الشرط الوجودي لبشر يكابدون لحظة خيار الحرية في ظلالها الممتدة على الفعل الإنساني

برزت ليلى محمد صالح «الكويت» قاصة تقليدية تحتضن فكرة القصة بخصائصها الأبقى والأقدر على التعبير عن مشكلات الجماعة الإنسانية المقهورة التي تكابد قسوة الحياة منذ مجموعتها الأولى «جراح في العيون» (1986).

وقد مازج صوغها التقليدي وتحفيزها مأساوي بالمصير تحت وطأة ضغوط العيش أو القهر الوجودي، على أن الرؤيا الأعمق للتعبير القصصي هي التنازع بين الواقع والحلم مجاوزة لعناء الخيارات الصعبة أمام الذات الفردية الخاصة التي سرعان ما تندغم بأوجاع الذات القومية العامة وتطلعها إلى الحرية كما يظهر ذلك في مجموعتها الثانية «لقاء في موسم الورد» (1994) والثالثة «عطر الليل الباقي» (2000)، على أنها عمّقت ممارستها لفكرة القصة بتجنيح التحفيز (تنامي الفعلية) إلى انتظام القص في عملية تأليف تبتعد عن التتالي الواقعي المباشر الناقل للأحداث والوقائع إلى تركيب قصصي يبني القصة على إيحاء الدلالات بالدرجة الأولى.

تتقصى ليلى محمد صالح الشرط الوجودي لبشر يكابدون لحظة خيار الحرية في ظلالها الممتدة على الفعل الإنساني ضمن تأمل دقيق لمفارقة الخاص والعام حين يوغل المرء في

انشغاله بالأحداث العامة في القصة التي تحمل عنوان المجموعة الأولى، بينما الحزن الطاغي لا يورث إلا التنهيد، فقد رفض الرجل التوقيع، لأنهم يجيدون التزوير وعمليات استشراء الفساد، وكان التهديد من مديره مروعاً بإحالته إلى مشفى الأمراض العقلية، مما يرفع وتيرة المواجهة بينهما:

«ما لا يستطيع العقل أن يحله قد يحله الجنون.. كي نطلق الإيمان، ويصبح التعساء سعداء، والسعداء تعساء، حتى تعرف الحقيقة.. صوت المدير يتردد في أذنه كالغضب الأحمر، رفع وجهه التفت، تطلع إلى كلّ شيء في المكان، ثم صاح مكرراً بأعلى صوته: طاردوا اللصوص.. أريد دمارهم، المزيفون.. اغرسوا أصابع الاتهام في عيونهم» (ص24).

ينهض المنظور السردي نحو إظهار وجهة النظر على تعقيد المتن الحكائي بتعليل الحوافز (الوحدات القصصية الصغرى) وإدخالها في نسق رؤيوي يتيح لأغراض القصة أن تفصح عن مكنوناتها من خلال التناغم بين الخاص والعام، فقد تسلح الرجل المأزوم بثراء مخزون اللحظة التي تجمعه معها مواجهة لانكسار الأحلام على أرض الواقع:

«أغمض عينيه على صمت الجراح، وراح من جديد يحلم بعطر شعرها المبخر.. وبابتسامتها المدهشة، وبعذوبة اللحظات التي كانت تمنحها له من قبل بلا تحفظ» (ص25).

وعاينت ليلى محمد صالح في قصة «التحديق في الذاكرة» احتمال المرء لركام الزمن الباهظ على الذات المكلومة في مآل التخلي الفاجع عن الأحبة، إذ تصبح القصة تأملاً في صعوبة الوحدة التي لا ملاذ لها إلا الاحتماء بالحلم، إذ «كلّ شيء يدعو إلى الارتياب، الغربة، المرض، الألم، الجراح.. جراح تنخر في الجسم وفي الفم.. وحدها واجهت قسوة الحياة» (ص9).

كانت المرأة تعالج من مرضها في مدينة اكستر، ويزورها وهو طالب الدراسات العليا، ولا تغيب عن البال مفارقات العيش في الكويت وبريطانيا وأمريكا، وذكر حالة المرضة التي حدثتها عن «صديقها الذي يسكن معها في بيت واحد، عن عشقه للنوم.. ورفضه لتوصيلها بسيارته للمستشفى مبكراً» (ص13).

ونمت علاقة بينهما، ولكنها لم تعده بالانتظار ماضية إلى التحديق بالذاكرة، فقد أغلق على خيار الحرية برتاج المفارقة بين الواقع والحلم: بين الحلم واللاحلم.. ضاع وجهه بين الوجوه تاركاً ضوءاً أخذ يسطع كالحريق في عروقها» (ص13).

تتيح قصة «التحديق في الذاكرة» تعرفاً أوسع على اشتغال ليلى محمد صالح القصصي في قيام القص على رصد مشكلات جماعة مغمورة بتحليل وطأة العيش وعلاقاته الباهظة على النفس، والإلحاح الداخلي على طلب التعاطف الإنساني، وتوافق السرد على ما نسميه بالتوتر النابض بين الحوافز حين تتراكم دلالات هذه الحوافز مفضية إلى الدلالة الأكبر، وهي مدى

اعتمال الذات بقيود الواقع التي تصير إلى تقييد للحلم نفسه، فلم نقرأ في القص نقلاً للواقع، بل جوانب من تفاصيله فيما تثيره من دلالات تنفع في تعزيز وجهة النظر أو أغراض القصة.

جعلت ليلى محمد صالح المنظور السردي منفذاً لفعالية تأمل الزمن الوجودي التدريجي ومفارقته للزمن الواقعي التاريخي باستحقاقاته القاهرة، حين يتسرب الفعل من لحظة الماضي المنقضية إلى لحظة المستقبل الموصولة معها، حيث التردد في انسلال المرء من الزمن إلى زمنه الخاص: «لقد أضعت عمري أركض وراء الوهم الكبير، أركض وراء السراب.. وراء بحر من العمل: أغرق فيه ضجر عمري وحيرة أفكاري، أشرب منه حتى الثمالة إلى أن يجفّ النبع و..و.. لا أستطيع أن أعدك.. قد أكون حمقاء.. قد أكون غبية» (ص15-16).

لا يفارق المرء تردده، مما يدفعه إلى أن يلهي نفسه بالتحديق في الذاكرة، وهذا هو جوهر أسئلة الحياة التي تمعن في افتراق الواقع عن الحلم.

ويصرح الراوي بالحلم في مجاوزة الواقع في قصة «الحلم»، إذ تفاجأ المرأة بالورم في ثديها، ويعرض عليها الطبيب إجراء العملية خلال يومين، ولو دفعاً للاشتباه، وتغادر بالطائرة وتجري العملية التي تجلّت في روع المرأة حلماً مريراً يمضي بها إلى شهوة النوم لا اليقظة دفعاً لتلك الصور المتناقضة التي تتابعت في عينيها، فقد علا داخل مفتتح السرد صوت الأسى في معترك نداء الحلم:

«إن المرأة الخيالية تجد لذة في الأسى إذا بدا لها خلاصاً من الواقع» (ص38).

وينغمر المرء في غيهب الواقع مثاراً للحزن الشامل في قصته «ليلة الاقتراع»، فقد تقدم الرجل للانتخابات، وخاطبها بالهاتف أن تبارك له مع علمها المسبق أنه فاشل لا محالة، ثم أبعدته فترة الانتخابات عنها، واشتد توقه الرومانسي للقاء معها نفوراً من شروط الواقع، وسقط في الانتخابات، وقرر الهجرة «في تلك اللحظة، لحظة الاصطدام بالواقع المرير» (ص32).

وتبدى التعويض من خلال ترائي الحلم بدعوتها للقاء الحب، بينما الحزن طافح على كل شيء. وقد أحسنت القاصة اختيار الحوافز التي تؤشر إلى هذا الفضاء الحزين في ثنايا الشخصيات أو تلافيف الزمن أو مسوح المكان.

ويظهر التعلق بالأمل موازياً للتشبث بالحلم ولو تعلقاً بالفعل الإنساني الرحيم أو المتعاطف في قصة «ميلاد في وجه الصمت»، «فقد مرّت بالكويت عاصفة، وهما في السيارة، وسمعا صوت منبه سيارة. كانت عائلة والمرأة منها على وشك الولادة، فساعداها على الانتقال لمشفى. وغدت سعيدة، لأنها أنقذت المرأة وأقبل طفل إلى الحياة، فغمرتها الآمال والأمنيات مما حقق لها شعورها بتناغم فعلها مع مدى الحلم

باعتراف زوجها، «.. قال: أنت رائعة.. أنت حلم بلا نهاية» (ص51).

ويمتد المنظور السردي في مدّ الإحساس المأساوي بالحياة وبالمصير إلى الأماكن كما في قصة «يوميات مدنية حزينة»، فهي تدرس وتقدم الامتحانات في جامعة بيروت العربية، وتدهمها صور الفقر والتسول، وتنتظر مباشرة اللحاق بأسرتها في نيس وكان، وتتداخل هذه الصور مع رؤى الانتحار والروشة والحرب الأهلية والاعتداءات الإسرائيلية والانفجارات. تعبيراً ساطعاً عن تجاذبات الواقع والحلم، فقد شمل الحزن الفضاء القصصي برمته منذ العنوان إلى الوصف إلى النظر في وحشة نمط الحياة الذي تعرش مستنبتاً لحرقة التاريخ الأشد حضوراً في هذا النمط.

وينفرج الأمل في هذه المدينة الحزينة بتأجيل الامتحانات إزاء اشتداد الصراع واحتدام المنازعات الداخلية، وبتعاظم التعاطف العربي مع محنة بيروت، «بلد الإشعاع والحرية والمعرفة والطموح» (ص64).

ويميل السرد إلى النجوى في بعض القصص التي تتأمل تجاذبات الواقع والحلم، كما هو الحال في «السبت الحزين» و«بقية القصة» و«الرسالة والجماجم» على سبيل المثال. لقد عادت المرأة في «السبت الحزين» متعبة وذكراه طاغية إثر تفاقم مرارة الانفصال، فالمعاناة صارخة من «عالم يكتنفه العبث والتلوث.. والوجود كتلة من التناقضات اللاإنسانية» (ص68). إنه الواقع بتفاصيله الكاوية التي جعلت المرأة توغل في الشجن لفقدانها من تحب متأثراً بحساسيته المفرطة إزاء امتداد الكلام إلى معنى الوجود: «وفجأة أحسست أن الزمن في هذه اللحظة قد توقف، أخذ قلبها يدق وخلجات جسدها ترتجف، لم تصدق سمعها، بل لم تصدق عينها، راحت تنظر إلى حركاته. كان مجرد فوهة مفتوحة في تهدل وتخاذل المكان مملوء بالدم» (ص69).

وتستغرق قصة «بقية القصة» في حوار داخلي عنيف عن الموت والحياة في نجوى مليئة بالمآسي والقلق والموات الهادئ. تصف القاصة الفضاء بالحزن، بينما «كانت الأحلام كل ليلة تحيط بها، وتنقلها إلى عوالم لا نهاية لها» (ص74)، فيرتفع صوت داخلي يحاورها كاتبة شاهدة على الموت المجاني المنتشر: «كانت تشهد مسيرة جنازتها، وكان هو في نفس المسيرة. بكت روحها روحها.. فتساقطت دموع ساخنة على وجنتيها.. لكن ماذا تفعل إزاء هذا الحشد الهائل من الوجوه والأقدام الصارخة في الهواء؟ هل تصرخ في وجه الموت» (ص74).

وتذهب النجوى السردية عميقاً في قصة «الرسالة والجماجم» حول تداعيات القسوة وضنك الحياة لدى رؤية الجمجمة، فيسترسل صوت الراوي مع عنت المعنى في عذاب الضمير، فتثار التساؤلات الدفينة: «إن مدينتكم المضيئة هذه تسمى مدينة نعم. الحب فيها مثل اللاحب،

والحسنات مثل العيوب، والشر مثل الخير يروح ويؤوب، والسمو والنبل مثل الزور والبهتان. الحياة في مدينتكم تجري كالنسيم تغمغم لك غمغمات حزينة: نعم..نعم.. نعم..نعم.. إنها قسوة القدر، وغداً قد يموت الماضي، وقد يعيش» (ص84-85).

وتغطي النجوى السردية ضغوط الوقت وشبكة الأوهام المحيطة به في قصته «76 علامة استفهام».

«حتى صارت معاينة الوقت أدخل في عملية البحث عن الذات، من محيط المكان إلى انفتاحه على دوامة الزمن، لدى الإحساس بالتحول إلى رقم «يتقافز» ضمن الأرقام، وأظل أفكر. أبحث عن نفسي.. عن وجهي، فلا أجدني هنا ولا في أي زاوية من «شرق» غير أن باب غرفتي يواجهني دوماً فأبحث عن وجهي. في وجهه استجابة تأسرني. أما جبينه فعليه دائرة كآلة الزمن تتجلى قبل أوانها فتبدو وكأن عليها حكمة قديمة ذات مغزى» (ص91).

وسرعان ما يرتبط وهم اللحظة الغارق في سعي المرء إلى عيش ذروة النبض الوجودي لتجاذبات الواقع والحلم من خلال البحث عن «ميلاد لنهاية الصمت.. إذن سأتجول وأترك نفسي للضباب. إن الاستماع إلى كلمات غريبة تتساقط على جدار الضباب تثير في نفسي الفرح الطفولي» (ص91).

ولا يخفى أن هذا الوهم اختلط مع عناء تجليات الحلم الملتبسة مع الرتابة واستحالة التحقق الذاتي خارج وعي الزمن: «أغلق الأبواب والنوافذ بإحكام، وأغلق عيوني، ثم أُصرف عن رأسي كل الأفكار والأحلام، وأحسب الشهور بتيار عكسي، من النهاية إلى البداية، من الحال إلى الماضي، ومن الجديد إلى القيم، ومن النتيجة إلى السبب، فهل أطلب منك التفكير في النتيجة، نتيجة 76؟!» (المقصود عام 1976) (ص92-93).

وتمعن النجوى السردية في رصد المشاعر المأساوية في قصة «لحظة لقاء وسط أصوات ترتفع» حواراً ممتداً من الذات إلى الذات في رؤية انكسار الأحلام، فتتشكل أصوات داخلية تقلّب وجوه معرفة الذات إزاء استحقاقات التاريخ الباهظة. بدأ السؤال جلياً: «- ليتنا.. ليتنا جميعاً نعرف قيمة أنفسنا» (ص100). ثم تتوالى حالات التوجس من علامات الحياة المجهولة، كالخوف من المجهول والرغبة البدائية في البكاء إزاء ما يحدث والثنائي بين الفعل ومراودته، فالحياة شريط رمادي اللون، «وهي تدرك أن للغيبوبة لونا رمادياً، وأن الانتقال من اليقظة إلى النوم، ومن الحياة إلى الموت إنما هو انتقال ضمن لون رمادي» (ص100 - 101).

ثم تنثال شهوات الإقبال على تغيير نظام الحياة القديمة على مختلف المستويات والأشكال في ذات مروعة من تراكم الإحساس المأساوي بالمصير: «ورن الهاتف.. وتوالى الرنين.. تخبطت يداها في الفراغ، وقبضت على السماعة. لقد جفّ الصوت.. لقد ضاع اللقاء.. ضاع الكلام.. وسط الضجيج.. وسط

أصوات ترتفع وترتفع» (ص103).

وتختتم النجوى السردية الطويلة عن عناء تحقق الذات بمفارقة ساخرة عن التباين بين العرض والجوهر، حين يلتبس المعنى بمظاهره من الواقع الغامض إلى تجلياته في ملابسات ما وراء المعنى تطلعاً إلى حلم لذّ بهيج سرعان ما يذوب ويتلاشى في سوء الفهم أو التفاهم، على أن ذلك ليس سوى غطاء لهاوية الفعل الإنساني التي تسحب إليها الخيارات الصائبة، فها هي ذي المرأة تعاتب زوجها في ثقته «قصة للجريدة» على أنه يحاور امرأة في غرفته، ثم تشكو الأمر لأهلها، ويعاود سماعه في البيت يهتف لامرأة، وتهجم على الغرفة غاضبة مهددة، لتكتشف أنه يجرّب حوار القصة التي يكتبها.

فقد نفى الرجل بحوار طريف مع زوجته وجوده مع أي امرأة:

«لطيفة: يعني ما كان أحد معاك..؟

حسين: أبداً.. أبداً.

تضع لطيفة السماعة مكانها، وتلتفت إلى زوجها فتدفن رأسها بصدره، وتنفجر باكية. تحاول أن تعتذر.. لكن الكلام يخرج من فمها متعثراً، ويرتفع نشيج البكاء. يحتضنها زوجها، ويمسح دموعها المتعلقة بالأهداب» (ص112-113).

تؤشر قصص المجموعة الأولى «جراح في العيوان» إلى تشكل خصائص أسلوبها توكيداً على فكرة القصة في صوغها التقليدي بدوران القص حول مكابدة العيش في واقع باهظ التكاليف على ترجي الحلم نفسه، مما يجعل طلب التعاطف ميسوراً وقريب النوال لدى متلقيه.

العناية بالتعبير المقاوم

وجهت ليلى محمد صالح عنايتها إلى التعبير المقاوم في مجموعتها الثانية «لقاء في موسم الوردة» (1994) نداءً صريحاً للحرية، واستمدت موضوعات قصصها من محنة احتلال الكويت، وبالنظر إلى هول ما جرى، تأبت عن تسمية الحدث المروع والفاجع، وأمعنت في رؤية اشتداد العزيمة الذاتية إزاء استلاب عناصر الحياة منها، فقد كان غزو الكويت مدمراً للذات القومية، ثم انعكس ذلك على تخريب المعنى الوجودي لبشر لا تنفصم تجربتهم الشخصية عن تجربة الوطن، وتشير قصص هذه المجموعة الثانية إلى فضاء محدد تفضي أغراض السرد إليه، لتفصح وجهة النظر في القصة عن دلالة كبرى تجعل الحياة مدار حرية مستلبة في ظل الغزو والاحتلال.

تنطلق القاصة في رؤيتها الفكرية والفنية لمأساة الاحتلال من فكرتها الجوهرية التي طالما عالجت بعض تجلياتها في قصصها كلها، وهي التنازع بين الواقع والحلم، فجاء الغزو ليفاقم الإحساس المأساوي بالحياة لدى استشراء القتامة في الواقع واختلاط الأحلام بالكوابيس مما آل إلى التئام جروح الذات في فعل المقاومة دفاعاً عن الحرة، وتعبّر قصة «الياسمين والمدافع» عن هذه

الأسلوبية خير تعبير من خلال الوكد الفكري والفني على العناصر التالية:

- الراوي الصريح لوطأة الاحتلال على التحقق الذاتي العام والخاص.

- اندغام النجوى السردية لعذاب الاحتلال بوصفها جلاء لمعنى الحرية على االتحفيز التأليفي لمجموعة الوقائع المتباعدة التي تستعاد ضمن عملية تركيب تنامي الفعلية، وهي صوغ تفاصيل الاحتلال الضاغطة على الوجدان المكظوم.

- وفرة الإشارات الدلالية والإحالات الكلامية لانحطام الأحلام وممانعة الحياة داخل شظايا الموت المنتشر.

- الإخلاص لتصوير الفضاء السردي المقاوم دون الخوض في المرجعية التاريخية والواقعية، مما يستجيب لفكرة القصة على أنها أمثولة تبثّ مقاصدها وأغراضها بذاتها، لا من خلال النقل الواقعي عن هذه المرجعية، فالقصة مبنى متخيل بالدرجة الأولى.

- اعتماد الانتقائية في سرد الحوافز أو الوحدات القصصية الصغرى تآلفاً مع صوغ الأمثولة، لتكون علامات دالة على القصد أو الغرض النهائي.

وازى الراوي المتكلم في سرده، وهو المرأة التي استشهد زوجها في مواجهة الاحتلال، بين قسوة الحرب ورهافة الحب،حتى صار الغزو الجائر والظالم إلى تدمير الذات الخاصة أيضاً، فسميت الحرب «الرياح النكباء» (ص10) على سبيل الترميز الذي يتناغم مع طوابع الأمثولة، واختير اللقاء المانح لإشراقة الحياة بين الزوج والزوجة إحالة كلامية صريحة لاشتداد التنازع بين الواقع والحلم في ظل الغزو، فقد همس لها: «أنت أحلامي التي لا نهاية لها» (ص10)، غير «أن العاصفة قد تعمدت أن تهب لتكدر صفو فرحتي»، إذ «هاجت أمواج الصباح فأغرقت زورقي، ومزق التيار الجارف شراعه» (ص10).

وتوالى انتقاء الحوافز الناظمة للمنظور السردي تحذيراً للزوجة ولابنتها من الخطر المحدق بالوطن وبالمواطنين، لأنه «غم سلب الوطن» وتفجر «بركان الحقد المكبوت» ما دامت المعركة «تدور بعنف همجي على أرض داخل القلوب.. وتتحرك بترابها.. ببيوتها.. ببحرها الأزرق.. بحر الطمأنينة والسلام والأحلام»، ليرتفع السؤال الجارح المدوي: «لم حضور الموت أقوى من حضور الحياة؟» (ص12-13).

استعاد الراوي وصف اليوم الأول للغزو البغيض دون مسميات بلوغاً لدلالة الأمثولة: العدوان ومواجهته حماية للكويت.. لؤلؤة الخليج المضيئة والوادعة والشامخة:

«فجأة، أصاب الوجوم الجميع..فزعوا.. قذيفة قريبة.. كانت السيارات تدفعها ريح صرصر من خلف دفعة ضارية.. إنها دفعة الغدر التي ألقت بنا في أرجوحة الحياة.. قابلنا جيشاً كثير العدد.. الرصاص بيننا يدوي.. القصف فوقنا شديد.. وجوه غريبة.. والمنافذ قد سدت معظمها بالحواجز» (ص13).

لقد قادت هذه الحال المقيتة إلى

اشتداد عزيمة الانخراط في المقاومة والوصول إلى مكان التطوع وحمل السلاح دفاعاً عن الذات الجريحة، فقد ودعها زوجها على أمل اللقاء، وها هي ذي الزوجة تلملم نفسها المبعثرة الثائرة لعلها تهتدي إلى لغة السكينة والهدوء، وتكتمل إشارة الترميز إلى فعل الغزو في مناجاتها لزوجها الذاهب إلى المقاومة: «قمت أسقي اخضرار النباتات الداخلية المتسلقة التي تحبها.. فلاحت لي أصابعك المغموسة بالحنان وأنت ترعى أصغر الورود.. بداخل الجدران التي تحتضن كتف الحب الذي أوقف نبضه جنون الشمال» (ص15).

وتوجز ليلى محمد صالح مدى النجوى في الانتظار الممض والطويل له استرجاعاً لمفارقة الدلالة إياها؛ هشيم الحلم أمام دمار الواقع: «حاولت استرجاع حلمي الرائع الذي حصدته الكارثة، فتناثر مع صوت الإطلاقة الأولى.. ها هي الأشياء تمرّ كلمح البرق.. كلمح النار بقلبي» (ص16).

ويبلغ السرد ذروته في استخلاص المغزى، فقد نقلوا إليها أنه أصيب واستشهد، ثم تظهر الأمثولة جلية في وجدان المرأة العامر بالوطنية في ختام السرد:

«جسدك كان يستحم ببحر من دماء المجد الآتي.. بينما علت صيحات لا نعرف من أين انطلقت تدوي بهدوء قوي.. الله أكبر.. الله أكبر. من بين تلك الصيحات سمعت صوتك الملحمة يتلألأ بدمي، أنت وابتسامة تمرّ على شفتيك في نعيم الحرية» (ص17).

وتظهر أمثولة أخرى للوطنية في مقته «لقاء في موسم الورد»، فالمرأة تنتظر، ولا تصدق بأنه سيأتي، إذ أخبرها أنه ذاهب من أجل كرامة الأرض، فما كان منها إلا النجوى المريرة:

«وعندما ذهبت سحبت من قلبي الضياء.. تركت البيت مطفأ الأنوار. آه لم يبق منك سوى عبير يبكي وصدى الوداع.. إلى اللقاء» (ص22).

وتتداح فكرة البطولة لتهيمن على المتن الحكائي برمته، فالمحن تملأ الإنسان حكمة، «ثمن النصر غال.. ثمن الحرية غال.. ثمن الوطن غال» (ص25).

وتصف بعناية انعكاس الوضع عليها، فقد صارت «رماداً يفقد نفسه كلما هبّت الريح» (ص26). وتستعيد شيئاً فشيئاً تفاصيل الاحتلال ونتائجها الموجعة، ولا سيما منظر تجمع الأسرى، وعودته متعباً، فتسعد للقائه عائداً من الأسر، لتتوج هذه العودة فكرة البطولة دفاعاً عن الوطن:

«جراحه العميقة تبقى تنزف.. تضيء..

تعبق بأنفاس يوم.. وضيء الجبين» (ص31).

ونقترب أكثر من حلم الحرية في مقته «اللقاء ما زال وعداً»، فقد غطّى الاحتلال على أضواء الحياة، وتحركت ستائر الظلام، واشتد الحنين المتواصل بينهما حين ارتفع صوت النشيج «من بين شفتيها الدقيقتين اللتين يحملهما وجه صاف يبزغ من ظلام ثوب ليلي داكن..

وحين يطعن وطن الأحلام مثل جنين تمزقت أحشاؤه» (ص38).

لقد أخبرها أنه سيحمل السلاح وتندفع مؤيدة لعزيمته، لأن حب الوطن أكبر من أي شيء آخر، في مخاطبتها له، «إنه الحب الأكبر الملتصق بالذات والروح والوجدان» (ص39)، وقد طلب لقاءها في هذه الظروف الصعبة، وغادرت بالسيارة إليه ليعلمها بضرورة إتمام العملية، مشاركة في فعل المقاومة، ومنبهة إلى أن «الوضع كالكابوس» (ص42). ثم داهم الغزاة المكان، وجمعوا مناشير تحريضية وتعليمات سرية تدعو لمقاومة المحتل، مما وضعها رهن الاعتقال، على أنها ما زالت تنتظر الفرج مشحونة بقوة الحلم على النصر، «تنتظر لقاء الأمل والميلاد.. لقاء الحب من جبين الفداء..لقاء الفرح الموعود كحضور الغياب العائدين.. لكن موعد الحب ما زال وعداً ينتظر» (ص44).

وتصور رقصة «إيقاعات الصمت المرّ» تلوينات أخرى لفعل المقاومة، وتفصح الراوية عن القلق المشترك من وطأة الاحتلال على الوجدان، «فقد أصبح وطن الحلم صرخة استغاثة ينثر فيه الرصاص.. والأفق دامياً بلهب النار» (ص47)، ويعلن الزوج قلقه الأكبر من ذهاب زوجته الذي لا يعرف وجهته، ويثار معه الشجن الوطني من فظاعة الاحتلال: «تعتصره سحابة ألم.. لا يدري هل هو مشدود بهذا القلق والصمت والحزن العظيم للتي يتقاسمانها لوطن في القلب تحيطه الخنادق والبنادق» (ص50).

«تملكه الشوق للقاء بها، وهما اللذان عمّر حياتهما الحب على الدوام منذ لحظتهما الأولى: تمنت يومها أن تغسل بقلبها قلبه، وأن تسكن فؤاده أو يسكنها» (ص51)، «وتعذبهما الحال العامة عندما عاد إلى البيت، ولم يجدها، فهو منذ أن عرفها ولج دائرة الزمن.. بدأ يحلم.. يفرح.. يشعر بخفقان مجنون.. لكن ذلك الهاجس المفاجئ المشحون بالطين والصمت والقلق والخوف كان يفسد عليه عليه تلك السعادة، ويحوله إلى رجل يتعذب» (ص54). «واختلطت مشاعره بوصف المدينة الحزينة، «فالظروف صعبة»، والناس أصبحت تنام كالقطط فوق وسائد حمراء تنزف دم الوطن» (ص55 ـ 56).

سأل عنها وبحث في المنزل دون جدوى حتى حطت يد ثقيلة على كتفه لتعتقله، مثلما اعتقلت زوجته التي شاركت في عملية مقاومة. وهذا الفعل البطولي هو الذي أنهى حيرة عذاب الرجل وقلقه وأعاد إلى روحه وهج الأيام الجميلة المنقضية التي ستعود بزوال الاحتلال.

وتوغلت القاصة في فكرة البطولة داخل الحياة اليومية في قصة «نوافذ يوم جديد»، حيث معاناة الاحتلال المرعبة، فغدا «الحلم مثل الخروج من الجرح إلى الجرح» (ص67).

كان كاتباً، ورفض التعاون مع الاحتلال، وسدد المحقق الطعنات له بعد اعتقاله من منزله، وأعيد إلى بيته، وأمر بإحضارْ في اليوم التالي لإكمال التحقيق، وما زال يتألم من التعذيب

في المشفى. وقد غطى الأسى وذيول الغدر المشهد كله، على أن الأمل بانفراج الحال هو مبعث الرجاء، فتحنو عليه الزوجة، وتطمئنه، إذ «اختفت ليالي العذاب، واختفى الظلم والقهر الذي خلّف آلاماً وآثاراً مدمرة دفع ثمنها الرجال الأشداء من أجل حرية وقيم تراب الوطن» (ص68-69).

إن نفحة الأمل الصادقة بالانتصار تستند إلى فعل المقاومة النابع في هذه القصة من تصليب الإرادة في وجه الاحتلال والمحتلين، بوصفه السلاح الأمضى من كل سلاح مادي، فتخاطبه زوجته:

«سيشع على ثغرك الوضيء الدفء والحب كوهج القمر.. ستكون زاهياً كأمواج العطر، غداً فيك يكبر الوطن.. ومن جبهتك سينشق سيف الضياء» (ص69).

وامتدت روح المقاومة إلى تقصي حاله في المشفى وهو يصارع الألم، فقد واجه المرض ببطولة الذي أورثه إياه تعذيب المحتلين، فكل ألم يهون في سبيل الوطن «وما زال الوطن نجمة متألقة» (ص74). ولعل الانتصار يكتمل بالاندغام اليقظ في عافية حياتهما المشتركة التي صانها فعل المقاومة على الدوام، وقد امتزج بلحظة الحب المتقدة: «يتألق الضياء في عينيه.. يتواهج.. تتفتح الورود حواليه عطراً وأقاحاً.. بفرح تحتضن آفاق الوجد.. تدنو من شرفة الوعد.. تفتح نوافذ يوم جديد» (ص76).

تنتظم قصص المجموعة الثانية - كما لاحظنا - في عقد القيم الوطنية التي تؤلف بين المقاومة والبطولة والصمود والشجاعة عناصر رئيسة في تصليب الذات بما هي ضمانة حرية الوطن والمواطن، وقد عاودت ليلى محمد صالح العزف على تنويعات الغناء لعقد القيم الوطنية في قصتها «شموخ قمر العارضية» من مجموعتها الثالثة «عطر الليل الباقي» (2000)، فقد قطع الغزو عرساً شعبياً مثل «غول لعين يبتلع الوطن» (ص53)، فارتفعت إرادة المقاومة، واعتقلوا مباركاً أحد المقاومين، حتى استشهد «مصافحاً وجه الحرية» (ص62).

وظلت القاصة أمينة على صوغها القصصي المبني على طلب الأمثولة، وليس الاستغراق في النقل الواقعي للأحداث والوقائع، فصرحت باسم الشهيد مدير عام جمعية العارضية، وكأنه اسم متخيل في الوقت نفسه، واكتفت بالهامش في ذيل القصة الذي يوضح هذه المرجعية الواقعية للمتلقي الذي يريد المعنى في تلوينات الصدق الفني والصدق التاريخي.

لقد وهبت القاصة مجموعتها الثانية «لقاء في موسم الورد»، باستثناء قصتين منها، للتعبير المقاوم ضمن أسلوبيتها إياها، من خلال إدغام الخاص بالعام على أن مدار حرية المواطن ببعدها الإنساني والاجتماعي الرحيب لا يفترق عن مدار حرية الوطن.

تثمير المبنى الرمزي

طورت ليلى محمد صالح كتابتها

القصصية في مجموعتها الثالثة انتظاماً لنسق السرد في عملية التحفيز التأليفي الذي يختار مجموعة حوافز وما يلبث أن تثمر علامات دالة على عمق التجربة الإنسانية في ظل الفكرة الجوهرية إياها، ذلك التنازع بين الواقع والحلم باعتماد تقنية الترميز عندما يتوازى المبنى الواقعي مع مبنى رمزي يتنامى مع وفرة الإحالات الكلامية وفيض الإشارات اللغوية والمعنوية الشاخصة. وقد يوحي المنظور السردي برومانسية محببة لتعانق هذه الحوافز داخل الذات الإنسانية المشحونة بأوجاعها إزاء اشتداد المواضعات الاجتماعية وشروط التاريخ على النفس الباحثة عن حريتها، وقد تندغم هذه الشدة مع نبرة قدرية تتلبس إهاب الذات المنضغطة من جهات مختلطة في شكل الموت المفاجئ أو القتل المجاني.

وتكشف قصة «الليل الباقي» عن تباريح التوق إلى الانعتاق من شرنقة الظرف إلى رحابة الفعل الذي لا يخرج عن إطار التمني، «فما زال الواقع قيداً، وما زال الحلم مهيضاً على الرغم من التغيرات الكبيرة، فقد حالت المواضعات الاجتماعية دون زواجهما وهما العاشقان، ثم اشتعلت الذكريات لدى سماعها نبأ موته، فذهبت إلى مجلس العزاء، وتمنت لو تموت معه، ثم يعاد خلقنا، سيكون الحب جديداً وجميلاً لنا وحدنا.. لكن الموت قدر.. في اللحظة التي يموت فيها الإنسان يولد إنسان آخر» (ص22).

لا تلتزم القاصة بلوازم التحفيز الواقعي، بل تختار وقائع وأحداثاً من جهة، وتورد تأملات وخواطر وأفكاراً من جهة أخرى لتدعيم ناصية المنظور السردي حين يدخل التحفيز التأليفي في زمن الخطاب الذي يلفت عن زمن القصة إلى نسق تنضيد يوائم بين حوافز غير متتالية حرصاً على تثميرها الدلالات المنشودة، وقد بلغ التدليل الرمزي أقصاه بتحويل الوصف إلى علامات دالة على ثقل التجربة ومرارتها بالاعتماد على ثراء «الملفوظية» سبيلاً لتعضيد السرد، كما في مطلع القصة:

«جفاف البرد يجمّدها ويلّفها.. تقرّب المدفأة.. تلتف بالشال الملون.. لا حضن يدرأ عنها البرد.. تركها نجمة معلقة على ظمأ الحلم، أحياناً تغرق نفسها في دوامة العمل المزدحم، وأخرى تقلّب أشجان الأيام، صفحة صفحة» (ص19).

ثم تتوالى الإحالات الكلامية على شكل تناصات مثل عبارة «الحزن ينتشر في كل مكان» (ص19). التي تتناص مع عنوان المجموعة القصية «الحزن في كل مكان» لياسين رفاعية (دمشق 1960)، والأغنية الشعبية: «هب السعد هبايب الأرياح، يا شاري العقال والصلاح، طيبة يا عل السعد فالج، سلم أبوج وعزو تج وريالج» (ص21). والمثل الشعبي: «حلاة الثوب رقعته منه وفيه» (ص21).

وثمة عناية بالملفوظية في تدعيم تنامي الفعلية (التحفيز) وهي تتذكر الوقائع والأحداث لدى تشوفها لوضعها وحيدة حزينة، من ذكر خالته التي أبعدتها عنه ليتزوج ابنتها،

إلى زفافه لمن أرادوا إلى تداعيات التعلق القاهر الذي لم يتحقق. وها هي ذي تكثف اللحظة الموجعة:

«لا تدري، أتسلم نفسها لحياة جديدة أم لموت الليل الباقي؟ أمام القرار الصعب.. تحاول أن تتخلص من هذا الساكن في أعماقها الذي جعلها لا ترى في هذا الوجود وجهاً غير وجهه الذي أبعدها من الحاضر الجميل، وجعلها تعيش بذكريات ماض مغلق» (ص23).

غير أن إرادة الحياة توصلها للانعتاق من ربقة الماضي حين تمضي بعزيمة مشهودة إلى الحلم فما زال ألق الحرية في فضاء الجديد المنتظر، متوهجاً في داخلها على الرغم من عصف الزمن: «يا لروعة سراج القلب حين ينساب كالأحلام في الفجر الأبيض الفضي، بقيمص اللون الحريري.. تسترخي على أجنحة سريرها النورسي.. تضيء قنديل الموسيقى.. تغمض عينيها بانتظار الجديد» (ص24).

وتمعن القاصة في معاينة استحقاقات الشروط الإنسانية فيما هو أبعد من علاقة الرجل والمرأة في قصة «الصورة المعلقة» التي تتناول علاقة المرأة بأمها، فلا يتقصر الوجود على تعلق الرجل بالمرأة، لأن الإحساس المأساوي بالحياة ناجم أيضاً عما ينتاب العلاقة بالآخرين مهما قربوا أو بعدوا، ومهما كانت صفاتهم ومواقعهم، وهذا أدخل في تأمل فعل الوجود المقهور بغيبة من نحب ونألف، ومن يشاركنا نعمة الحياة أو نقمتها.

تظهر المرأة محاصرة بين جدران بيتها وجدران حجابها الحاجز تتأسى بين عقلها والصورة المعلقة التي تمشي، وتندس تحت لحافها، وكانت صورة أمها التي لازمتها وهي مريضة، فتتذكر تفاصيل العلاقة الحميمة بينهما حتى نقلت إلى المشفى وماتت بعد عناء، لتطلق المرأة صرختها الحبيسة عن معنى الوجود المنتقص:

«كم هو مفجع ومؤلم أن تتسلل الروح من جسد من نحب، وتختفي أمامنا» (ص46). وتنخرط المرأة في نجواها السردية المفعمة بالحوافز الحارقة عن العلاقة الحنونة بالأم الراحلة:

«في بيتنا الرحب بدأت أجمع الجراح على الجراح. أحاول أن أسدل ستائر الحنان على منارة الدار، لكن الصورة المعلقة.. صورة حبيبة. الأمس واليوم والغد لا تفارقني نظراتها.. تلاحقني مهما ابتعدت.. تنظر لي ملياً أينما اتجهت.. تركز على وجهي. أناجيها وأغص لها بالأشجان.. أطبق عيني على أحلام تصل الأحلام.. أجتر معها الآلام والأحزان» (ص47).

ثم تجعل المرأة من الصورة المعلقة حافزاً لتحقق الذات المستلبة، حين تستمد منها القوة على الاستمرار والفاعلية:

«مضت شهور وأنا على حالتي.. مذهولة.. أرفض الواقع المر. أحلق بالخيال.. أدور أرجاء الغرفة.. أزيح الستارة عن النافذة لمزيد من الإنارة.. أسحب نفساً عميقاً.. أملأ رئتي بهواء

البنفسج المعطر بالحب الكبير.. وابتسامة متوهجة تملؤني» (ص47-48).

وتتصدى القاصة لخلل العلاقة بين الرجل والمرأة وفسادها في قصة «الزواج.. ولكن»، توكيداً على حضور الحب في سفينة الحياة، فقد مرت المرأة بتجربة زواج فاشلة، وهي الآن مرتاحة لدى أهلها، وتحلم.. (ص78). لقد التقت به، وتحدثا معاً، ودعاها إلى الإبحار معاً إلى أفقهما المستحيل متسائلاً عن مشاركتها التي يتمناها: «أم أشد الرحال وحدي؟» (ص80).

ووافقت على الزواج منه، ووجدت نفسها بين يديه في ذلك الفندق الضخم في ليلة عمر أسطورية، وعاهدها على أن يظل الزوج الوفي لها، ورزقت منه بطفلة، ثم بدأ غيابه يتكرر، وواجهته، وصبرت عليه من أجل ابنتها وفاء، واكتشفت بعد لأي اتصالاته وخصوصياته، وهتفت إلى الرقم الآخر، ليجيبها بصوته، ثم عاودت مواجهته دون جدوى، وبلغت دناءته أن وجدته معها على سريرها الزوجي، وطلب منها ألا تفضحه، وتطلقا، على أن والدتها نصحتها بالزواج، ورفضت سعيدة بابنتها، ثم وافقت لتصطدم بغيرة الزوج من الطفلة، وبذلت مجهوداً كبيراً ليتكيف الزوج الجديد مع الوضع الجديد، ومضيا في سعادة غامرة إثر مكابدة:

«يشرق وجهها.. وتتوهج كل الأشياء بداخلها.. أمام بحر عينيه العميق القرار، وعالمه الواسع المدى» (ص90).

وتستغرق القاصة في وعي معوقات الواقع بمجاوزتها إلى فضاء الحلم في قصة للسفر لون آخر، فهي تهيئ أغراض السفر وتحلم، والسؤال مفتوح على تجربتها مع الرجل: «هل ستجهزين للفرح أثناء سفرك؟» (ص97)، ولا تغفل القاصة عن تحية سعاد الصباح، وهي تستعد للسفر بوصفها شاعرة الحب والوطن، على أنهما مدى واحد، فتتذكر بعض نشيدها في مهرجان القرين:

«أشيلك في القلب وشماً عميقاً.
لآخر.. آخر أيام عمري» (ص98).

غير أنها اصطدمت بسيارة ليعود الشجن القاهر طاغياً على ملامح التجربة الوجودية: «لماذا الحياة تبخل علينا بالفرح؟» (ص100). ثم استلقت بجراحها في المشفى، وأسعفت، وطمأنها الطبيب، وطلب منها أن تصبر على المقدور، ثم حضر رجلها إليها، وأعلن دوام حبه لها، فللسفر أيضاً لونه الآخر الحزين داخل المكان والروح معاً لتتعزى بالحب عن منغصات العيش، فقد شرّعت له قلبها، وبادرته متلهفة للقياه والمضي إلى تضاريس تجربة الحب معه:

«- أرجوك - لا تسل.. أنت بحاري، ولؤلؤي، ومحاري، وجهك فقط هويتي وداري» (ص103).

ويأخذ القدر مأخذ القوة الضاغطة على معنى الوجود، فيتغلب الواقع على وهج الحلم كما في قصتي «سقوط القمر» و«الذي قد كان.. كان». تبدو تسمية القصة الأولى أدخل في ترميز العتبة السردية في العنوان متناغمة مع دلالاتها داخل المتن الحكائي حين يتداخل الخاص مع

العام، وحين يقتل بالرصاص وهو المسمى قمراً، ثم يحتضر العالم بنظرها إزاء هول ما حدث، أما هي فقد غمرها الحزن لسقوط قمرها. وتبدأ القصة بوصف المرأة الوحيدة مع إيقاع الهواء المضغوط تعبيراً عن احتباس الرؤيا في واقع شديد التقييد لحرية الإنسان، وتحس بلمسة يده، وكأنها في حلم متسائلة عن استمرار العلاقة أو انقطاعها، بينما الدعوة لإعلان الخطبة قائمة، وقد ارتفعت إلى حلم التوهج. وتمضي مع توقها لتحقق الحب سبيلاً للحرية، في نجوى سردية طويلة مع أغنية فيروز: «اسهار بعد اسهار»، لتبزغ لحظات الوجد التي يتجلى العالم فهيا ويصفو.. يصبح رائقاً مثل المطر الناعم المتساقط فوق البحر» (ص14).

وتفصح النجوى السردية عن ضغوط الواقع وشبكة علاقاته المعقدة، فقد منّ الله عليها بنعمة النسيان، لأن «الواقع بعلاقاته وقوانينه يفرز أشكالاً متعددة.. من الإحباط.. الاستلاب.. القهر.. والإنسان يواجه.. يعمل.. يحلم.. يقاوم.. ينسى.. والنسيان من نعم الله الفياضة» (ص14).

وتحيل النجوى السردية إلى ملابسات الواقع القاتم، «فالقصف شديد، والرصاص يدوي» (ص15)، وما تزال تنزرع بالحلم للتغلب على الإحساس المأساوي الشامل:

«ركضت.. بتعب سقطت.. انهمرت دموعي الغزيرة على حماقات الحكمة الذبيحة.. نزفت على لوحة الوطن وسقط قمري الذي أدماه المشهد» (ص16).

وتتجلى قسوة المقدور في القصة الثانية «الذي قد كان.. كان» إذ يداهم الموت الأحبة ليتبدد الحلم في أوهام الواقع فقد تزوج الرجل ثانية ليعوض عن زوجته وأبنائه الذين فقدهم، ولكنه لا يستطيع أن ينساها، فتقترح زوجته الثانية العودة إلى أهلها، وقد أوصلها، وتابع عادة مشيه على الشاطئ متذكراً ما جرى، فهو مسكون بحضورها الإنساني البهيج، إذ سقطت عليه فجأة حديدة، فأدخل المشفى، بينما كانت تراقبه، ثم تبرعت له بالدم، وهمست: «من أجل تلاحم الأفكار والدم» (ص30)، فالمرأة أجنبية، وصارت زائرته اليومية، وحلت الألفة أكثر، وغابت، وسألها لدى عودتها معترفاً بتعلقه بها: «أبحث عنك في أعماق نفسي لأجدك» (ص30).

وعرّفته على أسرتها، ولا سيما والدتها التي تخدم في الكنيسة متطوعة، وعزم على الزواج منها، على الرغم من تحذير أمه له ألا يتزوج من أجنبية، ولكنه يواجه أمه بعزيمته على الزواج، ويفعل، فقد خرجت المرأة عن دينها أمام القس، وتزوجا، ووضعت طفلاً وطفلة، وعادا إلى وطنه، ثم غادرت إلى أمها لترعاها، وفي الطريق إلى منزلها في الريف هبت عاصفة، ووقع حادث، ونقلوا إلى المشفى، لتدخل المرأة «في صمت طويل لا ينتهي» (ص35)، وقد اعتاد الآن المشي ترويحاً عن النفس بفقدان الأحبة وعنف المقدور، «فالماضي لا يعود، إنما يترسب في الأعماق ذكرى

وحنيناً» (ص36)، ولعلها قسوة الواقع الذي يتلبس هذا المقدور مما يتيح الأمل بنضارة الحلم، فقد أعاد زوجته ساعياً لمجاوزة المنغصات الضاغطة:

«في خطواته تفوح رائحة الحياة.. يرسم أحلاماً بيضاء ساطعة كالشمس.. الشمس في الكويت ساطعة في كل مكان» (ص36).

تتميز القصة عند ليلى محمد صالح بتحفيزها التأليفي الذي يفلح في اختيار الحوافز الواقعية سبيلاً لتثمير المبنى الرمزي وجهة النظر التي تنأى عن المباشرة لتجعل من القصة مدار رؤيا للتطلع إلى منظومة قيم إنسانية واجتماعية ووطنية، بل إنها استطاعت في أكثر القصص اقتراباً من المباشرة، وهي قصص الموضوع الوطني، أن تقارب مدى الأمثولة باقتدار، حين وازت بين المبنى الواقعي والمبنى الرمزي ضمانة لتحقيق الصدق الفني والصدق التاريخي دخولاً في تجربة الحرية المهددة على المستويين العام والخاص، فتواصل التعاطف مع الجماعة المغمورة التي تعاني من الاحتلال والاضطهاد والتعذيب في أشكال مواجهة الضعف الإنساني نحو مجاوزة اشتراطات التاريخ القاهرة، فأصبحت القصة مجال تأمل لصراع الذات مع معوقات تحققها ووعي ضرورة وجودها الفاعل والحرّ ضمن صوغ فني شديد الإيحاء.

هامش:

أصدرت ليلى محمد صالح المجموعات القصصية التالية:

1. «جراح في العيون»، مطابع اليقظة، الكويت، 1986.
2. «لقاء في موسم الورد»، دار سعاد الصباح، الكويت، 1994.
3. «عطر الليل الباقي»، دار المدى، دمشق، 2000.

الخطاب الحداثي

لدى «رجل محترم جداً»

بقلم: د.شادية شقروش (الجزائر)

• ابراهيم الدرغوثي: يعمل على تجميل الروح المتوحشة فتصبح الحداثة في إبداعه أصيلة وليست إملائية نقلية

«ما أشبه الكتابة من بعض وجوهها من فن الرماية،
إذ يلتحم فيه الرامي والرمية ويتحدان
إلى حين وإلا فلا أدب ولا فن»

(أ.البشير المجدوب، الأتحاف العدد 43 - تونس)

لا شك في أن كل تمرد أدبي قائم على رؤيا فيها نوع من الصفاء والحكمة، سيقودنا بالضرورة إلى الإبداع، إلى الاختلاف، لدى كان لكل انحراف وعدول منطقه الخاص.

قامت المتغيرات السردية العالمية على تراث قصصي بناه الإنسان بروية تدريجيان فكل نتاج سابق يرتبط به الأحق، شريطة أن يكون ممتدا ومتجاوزا له في الآن نفسه.

يرتكز المقياس الجمالي والفني والحضاري على الإنتاج المتميز والأجمل والخالد، وبصورة أدق المختلف، من هذا المنطلق يكون التجريب «دلالة على البراعة في البناء و الحرص التجويد و السعي إلى مخالفة السائد»(1). وهذا بالضبط ما يهدف إليه القاص إبرهيم الدرغوثي إذ يتنزل مشروعه القصصي في إطار التجريب من أجل بناء الأفضل والمختلف، فهو مبدع وقارئ ممتاز، له خلفية معرفية نامية يكتشفها القارئ عندما يبحر في غياهب نصوصه ويتوه فيها.

ولا شك في أن مقاربة المشروع القصصي الدرغوتي من خلال مجموعته القصصية «رجل محترم جدا» تحيلنا إلى الحديث عن توليد اللغة، وعن النص التجريبي وربما عن إبداع تجريبي ممكن يخلصنا من دوامة الروتين التي عهدناها في النفاق القصصي المعروف.

يعمل إبراهيم درغوثي على تجميل الروح المتوحشة، فتصبح الحداثة في إبداعه أصلية وليست إملائية نقليّة، منطقا في ذلك من النواة المؤسسة لنظرية القص، مرتكزا على النتاج السردي السابق له الثابت منه والمتنامي، واضعا أقدامه على أرض صلبة، مشكلا بذلك حلقة أخرى

مـضـافـة إلى الإبداع المعـرفي في سلسلته الحلزونية، أو صرحا آخر يضاف إلى هرم أدب الأمة.

«رجل مـجـرم جدا» مـجـمـوعـة قصصية تضم تحت طياتها:

1- «رجل محترم جدا» وهي قصة ضمن المجموعة.

2- الكلب.

3- قصص قصيرة جدا فيها:

أ- رماد جهنم لمن تقرع الأجراس.

ب- أعشاش الحمام البري.

4- الحدأة والصياد.

5- الجريمة والعقاب.

يرتسم في ذهن المتلقي لأول وهلة نوع من الحميمة مع هذه العناوين فكأنه يعرفها، أو يرحل عبر فضائه المعرفي ليستحضر هذه العناوين.

تتناص أقصوصة «رجل محترم جدا» مع عنوان رواية نجيب محفوظ «حضرة المحترم». والحدأة والصياد كـأنها قصة في كليله ودمنة ولمن تقرع الأجراس لارنست هيمنقواي، والجريمة والعقاب هو عنوان الرواية العالمية المعروف لدوستويفسكي.

فيتخلق النص القصصي الدرغوثي ممزوجا ككوكتيل يجمع بين ابن المقفع ونجيب محفوظ و ارنست امنقواي ودوستويفسكي فهو يجمع بين التوجه العربي القديم والحديث والتوجه الأمريكي والروسي ويتجرأ على هذه العناوين وغيره في كامل مشروعه الإبداعي ليعلق القصة بالرواية، فتتطاول القصة عند هذا المبدع على الرواية وتتجاوزها إلى الحداثة وما بعد الحداثة وهذه المغامرة لعمري صعبة، إذ تمتزج الأجناس فيما بينها ليخلق اللاجنس.

يمتلك القاص جرأة في الأخذ والتحوير وجرأة على السخرية من المثقف السلبي.

أ- الحداثة على مستوى الشكل:

تتجلى الحداثة في رجل محترم جدا على مستوى التوشيح، إذ يوشح المجموعة بمقولة النفري... كلما اتسعت الرؤية... ضاقت العبارة.

فكأنما القاص بهذه المقولة يفيض على النص لتشمل رؤيته مجالا أوسع لكي يبوح أكثر ويفتش في رحاب النص عن السر.

فكما أن النفري من المتصوفة اللذين يؤمنون بالمقولة القائلة بدمنا يباح إذا نبوح، كذلك القاص يترك القارئ يلهث وراء المعنى الخبيئ فيضعه في حيرة السؤال.

أما التوشيح الثاني ففي قصة لمن تقرع الأجراس: حدث أبو سعيد الخدري أن رسول الله قام يصلي صلاة الصبح وهو خلفه يقرأ. فالتبست عليه القراءة فلما فزع من صلاته قال: لو رأيتموني وإبليس. فهويت بيدي فمازلت أخنقه حتى وجدت برد لعابه... إلى الحديث (ص 46).

ثم ينسج قصة متخيلة على منوال الحديث حتى يتخيل للقارئ أنه نفسه الشيطان الذي ظهر لرسول الله (صلى الله عليه وسلم).

ب- أما على مستوى القضاء النصي فإن شكل الكتابة له طريقة مميزة اذ يتراءى لك عند تصفحك للمجموعة القصصية أنه ديوان شعرثم .تمعن قليلا فتجد أن درغوثي

يكتب بمداد الروح فينسجم المعنى مع النص الصوري كما في أعشاش الحمام ففي (ص 52) يقول:

وشجرة التوت التي عاشرت جدي، ماتت والأرض احتضنت أوراقها وبعضا من الأغصان التي كسرتها الرياح والمدجنة تهشم بابها

ووضع
اليمام
بيضه
فوق
أعشاش
الحمام.

فيرتسم رقم 7 صوريا أمام القارئ ولا شك في أن ما يحويه رقم 7 من دلالات غني عن التعريف لكن المهم أن فيه إشارة إلى العهد الجديد 7 نوفمبر.

الأمر نفسه نجده في (ص 53).

وسمعت داخل الأعشاش صوصوة الفراخ الصغيرة.

وظلال الجدران تكدست وسط الساحة و رسمت مستطيلا فدام السفسفة و شبه منحرف أمام بيت الوالدة



وهذا لعمري شكل لحمامة طائرة.

ونجد الأمر نفسه في باقي صفحات هذه الأقصوصة فيتموج ا لقارئ مع خطوط القراءة.

2- الحداثة على مستوى المضمون.

تكمن الحداثة على مستوى المضمون في تهشيم مركزية النص المحفوظي.

أ- على مستوى العنوان / النص السابق حضرة المحترم وهو رواية والنص اللاحق رجل محترم جدا، وحضرة تدل على التبجيل في المنطق العرفي. فتتقزم الرواية إلى قصة. وتصبح رجل محترم جدا. ومحترم تعني السخرية في كلا الإبداعين، وإذا كان نجيب محفوظ يطرح فكرة المثقف الانتهازي الذي يتطلع الى السلطة، إذ يبحث عن السعادة المفقودة التي لم يتحصل عليها حتى بارتقائه أعلى المناصب (وكيل الجمهورية) لأنها حس الشك يطارده في تلك المرأة التي حرر جسدها من بيت الفساد ليتزوجها.

لم يستطع بطل نجيب محفوظ أن يتحصل على السعادة. مثله في ذلك مثل بطل الدرغوثي الذي تخفى وراء السرد. والذي ينتمي إلى الطبقة المثقفة و الذي هزأ من نجيب محفوظ نفسه في تلك العبارة التي تعتبر البؤرة التي تتناسل منها الأحداث في قوله وهو يتجول في سوق زرقون وبين القصرين والسكرية وقصر الشوق مبروك يا «نجيب محفوظ» ولن أقول مع القائلين إن ملك السويد توجك بجائزة نوبل لأنك باركت

كامب داوود، وصفقت للسلام مع إسرائيل (ص 8).

فعلامة التعجب (!) وكلمة (لن أقول مع القائلين) فيها إحالة إلى التهكم والسخرية. من نجيب محفوظ ومن بطل قصته الذي سجن في النسق السياسي وبقي في صرحه العاجي فأصبح سلبيا ومات على المكتب. التهكم الثاني على مستوى السرد أنه وضع كتب جل المثقفين المعروفين في العالم العربي و الغربي في سوق الخردوات، وهذا فيه إحاله إلى أن الكلام الذي لا يؤسس ولا يغير أو إذا كان مشروعا فاشلا يستحق أن يوضع مع الكتب الصفراء التي تفوح منها رائحة الجراد الميت. كما أشار في القصة.

فيعجن بذلك إبراهيم درغوثي هؤلاء المثقفين ليقول لهم إنكم لم تتحرروا إذ خرجوا من نسق المعارضة ودخلوا إلى النسق السياسي المسيج فبطل القاص كان طالبا جامعيا معارضا للسلطة العالمية يهتف بسقوط أمريكا والإمبريالية العالمية، وروجرس وفك الارتباط على قناة السويس.

ويهتف بالنصر لثوار الفيث كونغ، وهوشي منه وشي غيفارا وكاسترو، (ص 20) ولكنه عندما وصل الى السلطة وأصبح رجلا محترما جدا عجز عن التطبيق فهو على الأقل لم يكذب على نفسه وهذا هو مسار الاختلاف بينه وبين نجيب محفوظ.

فمثقف إبراهيم درغوثي أصبح يعيش سلطة الاحتواء من طرف السلطة لأنه لا يملك الفاعلية ووجد أن آمال الشعوب الممثلة في صالحة (صعبة التحقق).

عادة ما اتهم المثقف بأنه يعيش في أبراجه العاجية وهذا الاتهام تنبه له القاص فجعل بطله يهبط ليلتحم بطبقات الشعب الضعيفة ممثلة في صالحة كي يكسر فكرة نخبوية المثقف وينزع عنه اللباس المصطنع. فتسأله صالحة أن يحررها يقول:

وأفقت ذات يوم وهي تطلب مني أن أفي بوعدي وأحررها، قلت كيف؟ ردت تزوجني (ص 30).

لكنه لم يتزوجها كما فعل بطل نجيب محفوظ.

قالت: أما زلت تؤمن بإغلاق دور البغاء وتشغيل العاملات فيها في المصانع والمعامل التي ستحدثها الثورة؟!

قلت: لقد أفسدتني السياسة يا صالحة! بالله عليك لا تحيي هذا الجرح المندمل.

قالت: عشرون سنة ونحن نرقب اليوم الذي وعدتنا فيه بتحرير أجسادنا بلغت السكين: وسكت

وها أنا رجل محترم

رجل محترم جدا

- ألبس ربطات العنق الحريرية (...)

- قالتِ عندما أغلقت ورائي الباب.

لماذا تهرب مني يا صاحبي؟

قلت لأنني أريد تحريرك من (...) الرجال

قالت: متى؟

قلت: عندما يتحرر الرجال!

قالت: ومتى سيتحرر الرجال؟ غدا وبعد غد؟ (ص 29)

تسأل صالحة وتجيب المسكينة

وحدها لأن هذا المثقف لا يعرف متى سيتحرر

قالت: ما رأيك لو أعلمك ضرب الدف وأرقص لك وحدك.

إلى أن يقول رميت بما جاء في الكتب في البالوعة، وهمت بها وجدا. (ص 30) فهي صرخة. من هذا المثقف صرخة تدوي في جوف كل مثقف أصيل. بأن الشعارات لا تجدي ولا داعي للوعود الكاذبة فمن الأفضل أن لا نعد الطبقات الكادحة بأي شيء ومن الأفضل أن لا يعطي الروائيون الحلول المزيفة من خلال كتاباتهم، فالكتابة مسؤولية صعبة فلا ينبغي أن نزيف الحقائق. فكل شيء بالنسبة لهذا القاص عفن في عفن ومن يدعي الاحترام هو في الحقيقة غير محترم.

ب - فساد الأمكنة: ينسجم نص درغوثي من خلال استحضاره الأمكنة الفاسدة المنسجمة مع الفكرة المطروحة ومع الأفكار الفاسدة الرائجة في السوق العالمية فيتحول أول مكان يرتاده السائد المحترم جدا هو سوق زرقون وهو يقابل في الصفة الأخرى السوق العالمية الفاسدة سوق الأفكار الفاسدة سوق الإعلام الفاسد سوق الشعارات وجوائز نوبل الفاسدة.

فالمكان الأول سوق الخردوات ـــــ الحاوي للثقافة ـــــ فاسد

والمكان الثاني شارع سيدي عبدالله قش ـــــ شارع البغايا في تونس ـــــ فاسد

الثالث الذي يختم به السرد ـــــ البالوعة ـــــ وما يحويه هذا المصطلح من عفن وكل الأماكن حاوية للثقافة.

السوق ـــــ حاوي لكتب المثقفين.

شارع البغايا ـــــ حاوي للمثقف السارد أو رجل محترم جدا.

البالوعة ـــــ حاوية أو رميت فيها كل أفكار المثقف.

جمع درغوثي في فساد الأمكنة بين الفاسد اجتماعيا والفاسد ثقافيا والمثقف هو حلقة الوصل بين كل هذه الأمكنة لأنه موجود فيها.. والسؤال المطروح لماذا يتذكر بطل رجل محترم جدا هذه الأماكن ويرتادها ألأنها تذكره بصلاح فكره عندما كان ابن العشرين.

أم أن «الحنين ألم تبث فيه الذاكرة متعة التذكر إذ يرسم للعالم المفقود صورة متخيلة هي المرجعي المستعار»(2)؟

فيصبح السارد فاسدا عندما يبلغ سن الأربعين، أم أنه يجد في صالحة الفاسدة في نظر المجتمع، الصلاح المعرفي فهي المتمردة على سلطة المجتمع وبقيت متمردة لأنها لا يسعها إلا أن تمارس التمرد.

يتمثل السرد في صوت يبحث عن عالمه المفقود (...) هي ذاكرة الشم واللمس والصورة التي تحفظها العين (...) فالرائحة هي كيمياء العلاقة التي لا تقوى على تبديدها المسافات إنها العلامة الأبرز التي تكون فاعلة (عندما يتحرر الرجال) من العفن بهذا يمكن القول إن اللغة الشعرية في قصة رجل محترم جدا وجماليتها ليست جمالية غواية وتواطؤ يضمره المتخيل القصصي بل جمالية الشيء

الذي أضاعته الأنا من ذات نفسها وبهذا يمكن القول إن جمالية الحنين إلى المكان هي جمالية استعادة الذات والهوية ومعنى الانتماء، لذلك نجد البطل يرمي بما جاء في الكتب في البالوعة ويهيم بها وجدا. فيكسر الرجل المحترم جدا برجه العاجي ليلتحم بالطبقات الدونية في المجتمع. وكأنها دعوة من القاص إلى مثقفي العالم بالنزول إلى طبقات الشعب الضعيفة.

لا شك في أن الأزمات التي تعرضت لها الأمة العربية ولدت ثورة عارمة في قلب كل مثقف أصيل، الأمر الذي جعل الإبداع العربي يتخذ منحا ثوريا رافضا سواء أكان هذا الرفض على مستوى الذات أو على مستوى الذات الجمعية، فالمبدع في محاولته طرح مشروع للإنقاذ يحاول أن ينقذ ذاته بالدرجة الأولى، وينقذ الذات الجمعية بالدرجة الثانية وينقذ المجتمع والعالم ثالثا ورابعا، وقد نتساءل لماذا نجد جل المشاريع القصصية والروائية تتسم بالانهزامية؟!

ربما لأن هناك فرق بين الحلم وتحقيقه، وهذا ما يصطلح عليه بوهم المثقف.

فالمثقف في هذه الرواية عاجز عن تحقيق الثورة وعاجز عن تحرير نفسه وتحرير الآخرين، إنه المثقف المنهزم.

هامش:

(1) عمر حفيظ :التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية، دار صامد للنشر و التوزيع، ط1، تونس، 1999، ص 9.

(2) يمنى العيد.

الماء انعتاق في ديوان «أسمّي»

بقلم: بثينة العيسى (الكويت)

□ محمد الحداد يكتب ما يمكن أن نقرأه رمزاً يفتح على ممكناته

□ الشاعر ينصت للأنثى ويعترف بأحقيتها في الحضور

عندما يكون الشعر مشروع بحث، يصرح محمد الحداد في ديوانه الأول «أسمي» الصادر عن دار قرطاس ـ الكويت، بأن هذا «فعل يتطلب وعياً بالعناصر والأبعاد» فنعرف كيف ينبغي لنا أن نقرأ شعره / نقرأه رمزاً يفتح على ممكناته / شيفرات موزعة مفاصل النص، متمثلة بالعناصر الخمسة: الخشب والأرض والنار والمعدن والماء، والأبعاد الثلاثة للمكان، والزمن بصفته بعداً رابعاً / البعد الأكثر حيوية وحضوراً في القصيدة، وعبر إلمام بطبيعة تحرك هذه المنظومة نعرف.. كيف يسيل شعره، وفي أي اتجاه. هل قلت «يسيل»؟!

وإننا إذ نجد العناصر الخمسة حاضرة بطول النص، فنحن نراقب تحولاتها واندماجها وانقلابها إلى أضدادها، ممتثلة بذلك لديناميكية الحب المقدسة، والانقلاب الضدي الهيروقليطسي، المتجذر في وعي الشاعر، فنتلقى عبرها أطوار القصيدة، وكيف تتيبس تارة، وتنفرط تارة، وتتسامى تارة.

إلا أن الملاحظ أن «الماء» بشكل خاص، كان محط نداء، ومحط احتفاء، كان ـ ببساطة ـ خيطاً هزيلاً يشبك أجزاء النص مع بعضها، وخطر لي أن أتساءل:

لماذا الماء؟!

سأتكئ في تحليل «الماء» في النص بشكل رئيسي على الفلسفات الشرقية، لأنني وجدتها ملائمة كآلية لفهم النص وتفكيكه، وإن كنت لا أحصره في هذا الإطار، إذ من المحتمل أن يقرر شخص تحليل وتفكيك النص برؤية مغايرة، وهذا مشروع وجدير.

ولكن ينبغي قبل البدء بقراءة القصيدة أن نعترف لها ببعض الخصائص:

أولا: هذا نص لم يكتب على عتمة وشك، بل على بينة وضوء، وربما لا يعتبر من قبيل التمادي أن نقول إن هذا النص لم يكتب ليتساءل، إلا في إطار هامشي، بمعنى: هذه قصيدة تبني بقدر ما تهدم! وهذا جديد ومغاير، عن الموجة السائدة التي تحصر الشعر في السؤال، لأن الشاعر عبر القصيدة يقرر وظيفة أخرى، أن يكون الشعر آلية إدراك، قد تجئ فعالة في مواطن معينة، بدون تسمية حلول، ولا رصف شوارع، ولا مصادرة فكر.

ثانيا: أن النص يستقي الكثير من قيمته من قدرته - العفوية بالمناسبة!- على الفتح على آفاق لا يبدو الشاعر جاهلاً بها، بل مكرساً وداعياً، فالنص يشرع بابا على عوالم معرفية، صوفية، ملحمية، ورغم أن الأمر يتوقف على ثقافة المتلقي، إلا أنه بشكل عام، يمنح آفاقاً ويوسع أخرى، إنه - كما قلت - آلية تفكير، إنه اقتراح، إنه فعل ثقافي.

ثالثاً: إن نصاً يحمل اسم «أسمي» لابد وأنه باب يفتح على سيرة الشاعر الوجودية والفكرية، لأن الأسماء استخراج للشيء من الهيولي، من العدم، وزجه في الوجود، وهذه إضاءة يطلقها الشاعر - من خلال العنوان - على مسيرة فكرية وإنسانية تتجلى شعرياً، إن العنوان هنا، تصنيف للمغامرة الشعرية «أسمي» على أنها فعل ظهور، خاصة إذا وضعنا نصب أعيننا حقيقة كونه الإصدار الأول للشاعر.

رابعاً: هذا النص يبرر شكله بنفسه، بحسب تعاقب دورة العناصر وتعامد الأبعاد، فلقصيدة النثر التي يكتبها الشاعر ما يفسر شكلها، وينفي شكلانيته، وهي تقوض سطحية التهم الرائجة/ المخجلة في الساحة حول كونها «موجة سهلة» باعتبار الشكل الحر، المتوتر، هروب من التزامات الوزن والقافية. هذا أحد النصوص العصية على أن تقرأ بنصف عين، ليس لأنها غامضة مستعصية، بل لأنها تطالب المتلقي بقدر من التفاعل قد يستكثره البعض أو يرفضه، تفاعل مع العنوان، مع الشكل، مع الآلية، ومع الروح إن هذا نص حي.

الماء ذروة الأنثوية

في الفلسفة الصينية الطاوية، ينقسم كل شيء إلى طاقتين . متكاملتين، الينغ (الذكورة/ الإيجاب) والين (الأنوثة/ السلب)، وعن هاتين الطاقتين تولد «العشرة آلاف شيء» المذكورة في كتاب التاو، إذ ثمة حركة متواصلة بينهما، بحيث يتمم كل منهما الآخر ويتحول - عندما يبلغ كل منهما أوجه - إلى الضد.

وسنحاول، من هكذا بداية، أن نقرأ النص على ضوء الايحاءات التي يسقطها الشاعر على عنصر «الماء» تحديدا، لأن النص ابتدأ واختتم به، ولأن تتبعه يكشف - كما سنثبت -

محاور جوهرية وخصبة، ويلامس مناطق مفرطة الحساسية في واقعنا المعاش.

يعتقد الصينيون بأنه كما أن «العشرة آلاف شيء» تجلت في الين واليانغ، كذلك كل من المظهرين ينقسم من جديد: يولد الينغ في تصاعده طبيعة الريح وعنصر الخشب، وعند بلوغه الذروة يولد طبيعة النار وعنصر الحرارة، ونصل الآن إلى المرحلة التي ينقلب فيها الينغ إلى الين، وهنا تتولد طبيعة الرطوبة وعنصر الأرض، وعند تصاعد الين، تتولد طبيعة الجفاف وعنصر المعدن، ثم يصل الين لذروته فتتولد طبيعة البرودة وعنصر الماء.

إذن عنصر الماء يتولد عندما يبلغ الين (الأنوثة/ السلب) ذروته، وهذا يفسر عثورنا على بذور تشكل أساس الأنثوية وما بعد الحداثة في النص، فالماء أوج الأنثوية، والشواش، والخصب، وفي أحيان «الموت» بصفته أداة تحلل.

إذن، ينطلق الشاعر في النص متبنياً منذ البدء قيماً حاول - وأزعم أنه نجح - في تكريسها، قيم تشكل جوهر الأنثوية: على شاكلة رفض المصادرة ونبذ الأحادية والدعوة للتعددية والاحتفاء بالاحتمالات.

وفي قوله «الفطرة والحدس وقودي» نتذكر نظرية كارل يونغ في الأنماط السيكولوجية الخمسة، الحدس في مقابل الإحساس، والشعور في مقابل التفكير، ونبدأ بمراجعة التقابل بين قوتين وتكاملهما، فالحدس والشعور، بالدرجة الأولى، تعتبر وسائل إدراك أنثوية، تخول الإنسان إلى التغلغل إلى بواطن الأمور الأمور واستشراف كنهها.

« نتفاعل ونحلل ونتبع الوقائع والحدس والغريزة في سبيل اقتحام البواطن دونما اكتفاء بمعطيات ومسميات الغير».

وهي نقض لأنماط التفكير السائدة التي تفصل بين الذات والموضوع، حيث:

«... تنصهر الجسور إيماناً قبل المسافات التي بدورها ما تلبث أن تختفي» فالشاعر يعالج المسافة الفاصلة بين الذات والآخر: بين أن تكون الذات موضوعاً، فتتشيأ وتتشوه، وبين أن يكون الآخر موضوعاً للذات، فينمسخ ويسلب. إنه مشروع انسكاب وتلق، إنه تكريس للترابطية.

إن ما يرسمه محمد الحداد هنا هو «معادلة غير خطية»، بمعنى أنها لا تفضي إلى جواب واحد، أحادي بالضرورة، بقدر ما هو سعي إلى «وجهات مختلفة»، ورفض للإلغاء:

«أمضي في تداخل المنابت
والوجهات المختلفة
الباحثة بسذاجة عن أفق في موطئ قدم
الباحثة عن النور في غابة الإلغاء
كم سماء الله جميلة الليلة»

الماء بصفته زمناً

يعتقد الصينيون بأن الرغبة الأساسية للماء هي الحقيقة، وسعيه

هو الاستمرار، ولهذا السبب نجد في النص ربطاً محكماً بين الماء والزمن، بصفته رمزاً للديمومة، ونجد تفريعات واضحة هنا لفكرة ابن سينا حول سيولة الوقت وأزليته.

فبعد الماء هو الزمن، وسؤاله هو «أصله» / أزليته، ومنذ البدء، كان عرش الله على الماء، وكان الماء قبل العالم، كان الماء قديماً، كان الماء زمناً!

يحضر الماء في نص «أسمي» في أكثر من مرة، بشكل يشي بسرانية الترادف للمناطق التي يفضي إليها، ويتجلى حضوره - كما أسلفت - بشكل رئيسي في صورة: الماء/ الزمن، لا بما يشي بحالة قلق وتساؤل، بل حالة تجل ورؤية، فالشاعر يقبل بترادف كهذا على أنه شأن مسلم به:

«الزمن

هذا الماء الدائم، به يعرف التغير في الأشياء

الأمل الذي لا يحتضر»

ولأن الماء رمز للتحول، للتحلل، للاستمرار، فإن الشاعر يرمز به إلى خصائص الزمن بصفته «الأمل لا يحتضر» لفرط ما هو ماء، والماء حياة، وهذه الرؤية جزء حيوي من الثقافة العربية والدينية التي تشكل وعي الشاعر، فالماء «كل شيء حي»، والحياة أمل، أمل بالمستقبل، كمشروع ما فتئ يتخلق، وكل قطرة من الزمن هي حراك إلى مزيد من الكمال، ومزيد من التحقق:

«الزمن

هذا الماء الدائم، به يعرف التغير في الأشياء

الأمل الذي لا يحتضر

بصيص من الوضوح عما ستؤول إليه الوجوه الحجرية واضحة الملامح حين يعانقها الطوفان، وربما من هنا تأخذ صفة المغامرة عندنا جدارتها حين يسود القادم من ضباب الغد التخوم».

الشاعر إذاً، يستبشر بالزمن، ويحتفي به فالكمال لما يتحقق، ولكنه في طور التخلق، مع كل لحظة، وهو يقع تماماً في «ضباب الغد» الملتبس.

الماء بصفته شعراً

والزمن أيضا طوفان، إذ الطوفان رمز مثيولوجي وديني لتطهير الأرض من التابوهات والظلامية، متمثلة بعبادة الأصنام، وهو في عرف محمد الحداد مستمر الحدوث، حتى عبره هو:

و«تتحد غيوم اللغة ذات السطوة والحضور

وتمطر كثيراً»

اللغة، كالماء، تحللنا، وتعيد ضخ / خلق علاقاتنا بنا وبالعالم، ولكنها ليست أي «لغة»، فهي ليست معلبة، مقولبة، صدئة، لأن الشاعر يضيف مخصصا «ذات السطوة والحضور»، كالشعر، على الأقصى، ويؤكد بذلك دور الشعر في هدم علاقات جائرة، وبناء علاقات تبدو أكثر عدالة:

«العدل

كثير من العدل

هذا هو موقفي»

الشاعر يدرك بأننا في اللغة نبني: فالكلمات تصاغ، وفي صيرورة الصوغ نتواجد، نتكون ونتفتح في

الممكن، وتتكشف علاقتنا بالعالم، وبأنفسنا، فالشاعر يتكلم لكي يتعلم، ويكتب لكي يكتشف، ويعرف بأن اللغة آلية إدراك، وفيه - وهو سليل آدم - علم الأسماء كلها.

واللغة - شعراً - خلاص، وانعتاق، وتحلل مستمر، من تابوهات تراود هامش القصيدة، يواجهها محمد الحداد عبر لسان الأنثى المخاطبة، المحتفى بها على طول النص، لأنها نطفة بدء لاحتمالات أخر، وحلول أخر، وأسئلة أخرى، بل بصفتها - في ذاتها - رمز لنقض الذكورية/ المصادرة، فالشاعر.. عبر خطابه للأنثى، وتداخل خطاباتها فيه، يفسح مكاناً لأجوبة جديدة لم نسمعها، ويكسر هامشيتها القديمة وحضورها المشوه، كما يغاير نصه أغلب القصائد في اعتبار الأنثى موضوعاً للشعر، وموضوعاً جسدانياً بالدرجة الأولى، لأنها تجيء في النص بصفتها فكرة، بل فكر، بل قيمة! وهذا تكريم وعدل، وكسر للنظرة الأرسطية التي تعد المرأة «ذكر شائه»، فالأنثى هنا ملاذ، وأكثر.. إنها احتمال آخر، ومن يدري؟ ربما حل!

خاصة في الاقتباسات التي تخللت السياق على لسانها، بلغة بسيطة - ولكنها - أيضاً - موغلة في البصيرة:

«كما قلت لي دائماً: متعة ذاتية علينا فيها أن لا نرى أن طريقتنا ليست الوحيدة هدفنا هو الحقيقة، وإن كانت فيما يقوله الغير».

وأيضا:

«عندما نقمع آراء الغير فنحن لا نقمع إلا أنفسنا، ونجهض أسئلة قد تنير المستقبل».

الشاعر هنا «ينصت»، ينصت للأنثى، ويعترف بأحقيتها في التمثل والحضور، شيء يتجاوز استخدامها في الشعر كموضوع، بل كروح، إننا حتى لا نعرف كيف نصنف الأنثى محط حفاوته، فهي قد تكون صديقة، أو حتى أخت، أو حبيبة، أو أي شيء آخر، ولكنها غير مصنفة، وغير مسماة، ليظل شأن «هامشي» كهذا في غيبة الهيولي، وتحضر هي فقط بصفتها أنثى، فكرة، محرضة على «أسئلة قد تنير المستقبل».

لأن الأسئلة حراك، والأسئلة سائلة، والماء تحلل، والتحلل تحرر، وهذا جوهر الشعر ومحور النص، فالتابو، الذي سيبدده الماء/ الزمن، والماء/ الشعر، هو الأحادية بصفتها «وهما» والوهم بصفته «شللا»، والشلل بصفته:

«عبء باهظ تكاليفه من علاقة مهمة كالمكان، وسائلة كالزمن
لا شيء أعمق أو أنبل في رأس المتوهم من الثبات»..

فالتحول/ الماء، عبر الشعر/ الماء، هو الحقيقة الوحيدة، وهو المقدس.. حيث:

«لا القدسي يرضى الثبات
ولا النار تحبس في الحديد»

الماء انعتاق

نجد أن علاقة الشاعر بالزمن علاقة تنقض في لب جذورها، الرؤية السلفية السائدة، أو ربما المسيدة: بأن الكمال والفضيلة قد بلغا أوجهما في

الزمن السالف، ومزيد من التحرك في الزمن يعني مزيداً من النأي عن النموذج المتقن في تمامه، الرؤية التي تتبنى فكرة أن العالم كلما تقدم الزمن صار أسوأ وأكثر دعارة.

فالزمن، عند الشاعر، بقدر ما يمضي، يصبح العالم أكثر فضيلة وأقل ظلماً، إنه وسيلة تطهير، ووضوء.

«ما لبثت أغتسل بالزمن من أدران جهلي حتى انجرف مني الطين».

لأن الشاعر، بالشعر، يعيش حالة تسامي، فالطين - مجملاً - رمز يفتح على الجانب الحيواني فينا، الجانب الأرضي، المدنس، ربما الإيروسي، حسب الرؤية الأرسطية، والشاعر بالماء/ الحياة، بالزمن/ الماء، بالماء/ الشعر.. يتحرر من الطين فيه، فهو في النهاية «محو»، والمحو فناء، واتحاد مع المطلق، ووجود في الموجود، وكشف:

«تضيق عباراتي وأقذف في الوجود».

والمعنى، في قلب الغبطة الصوفية، يتسع، والعبارة تضيق، على حد تعبير النفري، والشاعر بشكل أو بآخر، يترجم وجده، ويخلق وجوده في المحو، شيء خارج الطين، متحرراً من زمكانيته، منعتقاً في النور.

«ما الطين إلا زمان ومكان».

فالطين اعتراف بالحدود، بالنواميس الزمكانية، ولكن التسلل خارجاً، والانقذاف في المحو، في الفناء بصفته وجوداً، يحيل الزمان إلى أزل، فيتحقق الوجود، ويتقوض القلق.

الماء يستعصي

وتتسرب إلى النص - في غمرة السكرة العرفانية - رؤى مقذوفة في قلب الشاعر، إذ يتحول الماء إلى ثلج، ويبدو النص متيبساً في مفاصله، وظامئاً:

.. خذوا من ماء المحاجر شيئاً..

وليكن سقياً أو جمالاً أو حزناً عميقاً أو ري جذر أخضر».

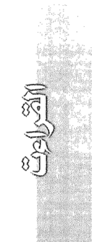
«فالثلج سميك سميك»، والماء عصي، وهذا موسم الشهادة، لأننا «في الماء الدائم فيضنا ومسيرنا والمكان الرحب في قلب الوليد».

ويتساءل الشاعر: «من يفتح قنوات الماء إلى الأعلى» ، وكأنه يريد أن يقحم الماء في عروق الشرائع المقدسة، على أمل أن تلين، أن يضخ الماء في السماء، أن تتحول نواميس العالم إلى شكل أكثر عدالة، إذ «لا أحد لهتاف المظلومين»، والعدل هو وقفه.

وأخيراً...تظل علاقة الشاعر بالماء رمزاً خصباً لعلاقته المتغيرة، المتحولة، المقدسة، الحرة، مع الآخر، الآخر الأنثى ربما، الآخر العالم... ويضع نقطته الأخيرة على الماء ليسترسل الشعر في انسكابه، وينشد في السطر الأخير:

«على صفحة الماء أراك».

لأن الآخر، بكل تجلياته واختلافه، سبب كاف لكي نستشهد من أجله.



تمرد على الهزيمة

بقلم: شريف صالح (مصر)

رواية وحيد الطويلة «ألعاب الهوى» ترتاد المجهول

في روايته الأولى «ألعاب الهوى» الصادرة عن دار ميريت يفتح وحيد الطويلة نافذة بكراً على البراري النائية عند تخوم دلتا مصر، حيث القرى صغيرة تتباعد منسية يعيش فيها لصوص وقتلة، نصابون وذئاب، صيادون ومغامرون وفلاحون. تغرق جغرافيا البراري في فضاءات غاب وهيش ومستنقعات، تربة مالحة وطرق رديئة ومناطق غير مأهولة، ويتلخص تاريخها في «أن الإنسان أصله لص».

«كانت البراري بحق هي مخبأ الحرامية الأول، ومثواهم الذي تعجز يد الحكومة عن أن تطال أحداً فيه، ولم تستطع لسنوات عديدة أن تقبض على جثة قتيل.. يتم دفنه هناك في الأعالي في تربة الغبايشة المالحة المتاخمة للبحيرة، ليذوب جسده فيها، ويتحلل قبل أن تشم الحكومة خبره بأعوام» (ص57) «شاعت سرقة المواشي في أنصاص الليالي، وسرقة خزين السنة من أرز وقمح وذرة، واقتضى الأمر أن يكون لكل عائلة حرامي معتمد يدافع عنها ضد حرامية العائلات الأخرى» (ص 58)

هذا هو إنسان البراري الذي يقترب منه الطويلة لا هو فلاح تماماً ولا هو صياد تماماً، لا هو منسحق للسلطة المركزية ولا متمرد عليها، إنه شخص ثري في تناقضاته، تتمثل قوة حضوره في هامشيته، لاجئ أو مغامر أو معدوم أو هارب من ثأر، وجد فردوسه المفقود في البراري الرازحة تحت وطأة الخرافة وخوف المجهول، في ذلك الفضاء المنسي البعيد المهمش الذي جمع شرار الخلق من كل حدب وصوب، تشكل مكان بري وشكل إنساناً برياً، والعكس صحيح أيضاً.

البراري بالنسبة إلى ناسها هي

آخر حدود الكون وكل ما لا يوجد فيها يقع بالضرورة في مملكة «الميتافيزيقا» بكل ما تتسم به من غموض وسحر. إنها مملكة أخرى مغايرة تفتح أفقاً للخيال وتعطي أملاً في سلام روحي ونيل متع حرمت على ناس البراري أمداً طويلاً، وتفجر كلتا المملكتين ينابيع السخرية وأحاسيس المرارة وصوراً هزلية لعائلات وأفراد سقطوا ضحايا قسوة المكان البعيد المجدب.

ولو التزم الكاتب فضاء مملكته الأولى لقدم نصاً واقعياً وربما منحنا نفساً ملحمياً شديد الثراء مهما بدا تسجيلياً، ولكن سيطرة على الكاتب فكرة مزج المملكتين ووضع أحداهما في مواجهة الأخرى، كمرآة تنعكس فيها صورة الأخرى.

منذ اللحظة الأولى يلتقي الشيخ حامد القطب الروحي لمملكة البراري مع رسول مملكة الميتافيزيقا ويخاطبه الشيخ بـ «عبدالرحمن»، ولا نفهم من حوارهما إن كان هذا حلماً أم توهماً، يقظة أم مناماً. وخلاصة الموقف إن رسول مملكة الميتافيزيقيا أنبأه أن الأجل حان «وقتك قرب يا شيخ حامد» (ص 10)، وإن لم يحدد يوماً أو ساعة، تاركاً الشيخ في حالة ذعر وهلع وانتظار. وتشبه العلاقة بين الاثنين خيطاً رقيقاً يظهر ويختفي طيلة النص، ما بين التزام هذا الرسول بمهمته ومحاولة الشيخ حامد الفرار والمراوغة وطلب التأجيل.

«الشيخ لا يعرف هل هو فوق الأرض أم تحتها، صحيح أنه لا يخاف الموت، ولم يفكر فيه مرة، يشعر أنه أدى الرسالة وزيادة، لكن مجيئه فجأة أربكه على نحو ما، سرعان ما تسللت إليه الرهبة شيئاً فشيئاً، وأخذ يضحك على نحو هستيري وبصوت عال زادته أسنانه المفرَّغة رنيناً... ما عنده الصبيع ماليين الدنيا، وقاعدين على كوبري البلد للصبح، سايب البراطيش دول وجايلي!!» (ص 11)

ثم تتطور الأزمة ليجد الشيخ نفسه تارة في القبر يواجه ناكر وناكير وتارة في يوم الحساب يعاني خطراً جدياً أن يحرم دخول الجنة - رغم أنه الشيخ قدوة البراري - ما لم يحصل على حسنة وحيدة ترجح ميزانه، ويفشل في تلك الساعة الحاسمة أن يجد متبرعاً له حتى أقرب الناس إليه انشغلوا بأنفسهم وتركوه، إضافة إلى شعوره بالخديعة وأن اللصوص الذين كدروا عليه حياته الدنيا أفسدوا عليه أيضاً آخرته وسرقوا منه الحسنة التي ستغير مصيره جذرياً.

«خبر أسود ومنيل بنيله، إذا كانت أمي لم تعطني حسنة واحدة، وبقجتها أمامها متروسة على آخرها، تكاد الحسنات تنط منها، من يعطني إذن.. وقعتك سوداء يا حامد» (ص 29)

حاجة الشيخ حامد إلى حسنة تنسج خيوطاً متشابكة للحكي، عن حياته، وعما فعله من خير وشر، وعن أصوله العائلية، كما تمنحنا لقطة بانورامية للبراري وناسها، باعتماد تقنيات العودة للوراء، التداعي الحر، المونولوغ الداخلي الحلم، الحكي غير

المباشر. وكلها تقنيات تترك مجالاً للاسترسال والحكي الشفهي الذي يتميز بصوت خاص يعبر عن هوية صاحبه وطريقة تفكيره باللغة، ولا يرتبط بمنطق متسلسل أو أسلوب رصين أو شرح وتعليق من السارد، وبالضرورة لا يعتمد على حكاية مباشرة ومتصلة تجذب المتلقي في تصاعد درامي بعينه.

ونستطيع القول إن هذا الحكي اتسم بالعفوية والانتقائية والانتقال المفاجيء والتدفق المستمر، دون أن يوغل في مجاهل اللاشعور، وإنما حافظ على قدر من التماسك والبقاء قرب سطح الوعي. وبدا الراوي عليماً بكل شيء، يعرف كل الشخصيات ويرصد لنا ظاهرها وباطنها، أشواقها وآلامها، يتقمص صوتها أحياناً، أو يتابع من مسافة محايدة أحياناً أخرى. ويصعب فصل لغة الراوي عن لغة أبطاله، فثمة تماه بين الجميع، كأن الراوي أحد هؤلاء الناس وإن لم يتعين في النص بل ظل غامضاً وملتبساً، وإن تميز بروح الدعابة والسخرية والطفولية.

ورغم أن هناك تعدداً في الأصوات الساردة - عبر الحكي غير المباشر - إلا أنه يمكن القول إن الراوي هو نفسه بطل الرواية الشيخ حامد أو على الأقل يتساوى الشيخ حامد والراوي في الرتبة ومدى المعرفة بالأحداث والشخصيات، كما أن النبرة النقدية الساخرة في الحكي التي يتبناها الراوي تعبر بامتياز عن صوت الشيخ حامد.

وعبر معجم ثري بموروثه ولهجته تحول الوصف إلى حكي، بعد اختزاله في أدنى حالاته بما يخدم بناء الحكاية ويطورها، وهو ما منح عملية السرد تدفقاً وحيوية. لكن الحكاية نفسها لم تكن صلبة وواضحة المعالم بل تشتتت في حكايات كثيرة وصراعات جانبية، تتوالد من بعضها البعض، تنفجر لأتفه الأسباب أو تتلاشى دون انتصار لأحد.

يعد الدين أحد الخيوط الأساسية التي تشكل نسيج الرواية، ليس فقط لأن بطلها شيخ فاشل دراسياً وعملياً، وعلى حد تعبيره: «نبح قلبه ستين عاماً، ولا من مجيب» (ص 14) بل لأننا أمام تجل للدين يحمل طابعاً فلكورياً بعيداً عن النصية الحرفية ويتحول إلى حكي خيالي لا يخلو من المبالغة والسخرية وأوهام اليقظة. وكما تبدو البراري أرضاً بكراً نقترب من ناسها الأوائل يحيلنا الكاتب على قصة الخلق، في تناص يضع بدايات البراري في مقابل بدايات الأرض نفسها، بحس فلكوري يلون النص الديني المتعارف عليه.

ويفقد الشيخ في قرارة نفسه، كما يفقد ناس البراري أي إيمان بعقاب حقيقي، فاللصوص باقون دنيا وآخرة، والموت يخطف الصالحين، وهو موت يقود لإشكالات أخرى دون أن يعطي إجابة أو سكينة، ودون أن يحقق القصاص أو العدالة الشعرية.

وهنا نلحظ أن الصراعات التي تتكاثر وتحتد تبقى معلقة بلا حلول أو حسم، وتتم إزاحتها إلى مستوى ميتافيزيقي أعلى، حيث يواصل ناس

البراري حضورهم العابر للزمكانية، في الجنة أو في المحطات المؤقتة المؤدية إليها، لا تتغير طباعهم ولا أخلاقهم، بل يواصلون صراعاتهم كما هي تقريباً. إضافة إلى استكمال أحلامهم التافهة ورغباتهم الدنية عبر تصورهم للجنة التي تصبح مجرد براري أخرى لكن تحقق لهم الإحساس المفقود بالشبع.

وتأكيداً لسطوة ماهو ديني يتكرر حضور الجامع باعتباره مركز الدائرة في الحكي المسترسل على مدار الرواية، تبدأ الأحداث فيه أو تنتهي على عتباته غالباً، ومعظم الشخصيات تأتي إليه للتنفيس والتعبير عن آرائها ومعتقداتها، فتتكشف الصراعات من على المنبر أو أثناء الصلاة، وتستعاد حكايات عن حاضرين وغائبين. وهذا في حد ذاته يعد مكسباً للنص لكشفه سطوة الجامع الكبير. كأهم معالم القرية المصرية ومحدد للاتجاهات فيها - ودوره الحيوي في تشكيل - أو تضليل - وعي أهالي القرى، فهو البرزخ ما بين شهواتهم وأشواقهم الروحية، و بؤرة للتفاعل والصراع بين ناس البراري على كافة المستويات.

وبينما لا يسلط الضوء بالقدر الكافي على المسجد في معظم النصوص الريفية نظراً لهالة القداسة وتجنب الصدام مع السلطة الدينية، نفاجأ بحضوره العميق في رواية «ألعاب الهوى» رغم أنه حضور سردي أكثر منه وصفياً، فلا نرى الجامع معمارياً وإنما كمحرك وكوعاء للأحداث، فمثلاً تكشف «الفنجرية» بائعة الفاكهة عن علاقتها بأحد كبار اللصوص أمام عتبة الجامع في عراك طريف (ص 242)، كما نرى الشيخ يحض - من على المنبر - على التبرع لتأسيس مصنع البنجر و يتوعد الناس بما سوف يلاقونه إن لم يوافقوا على إقامة المصنع في أرضه (ص 106) وأيضاً يتحول إلى حلبة للصراع السياسي ومعركة الانتخابات.

وعلى المستوى النظري يبقى الجامع ملاذاً ومكاناً للتوبة ومراجعة النفس ومحاولة لتغيير النفوس. فهو أداة التغيير السياسي والاجتماعي الأولى والمفضلة لدى أهل البراري، لكن يعترف البطل نفسه الشيخ حامد بالإخفاق في تحقيق أي تغيير إلى الأفضل مع أشخاص يعيشون بغرائزهم. وهنا تكون المفارقة بين دور مفترض للجامع، يؤمن به هؤلاء إيماناً جازماً، وبين واقع مناقض يتسابقون هم أنفسهم في صنعه - الأمر أشبه بحالة فصام - فلا أحد يتوب عن السرقة ولا أمل في أن ينصلح حال البراري، ومن ثم تتضاءل أهمية وسائل التثقيف والتغيير الأخرى الأقل حضوراً، كإذاعة لندن أو جريدة الأهرام «نعم.. الحكومة تريد التغيير، وعندها ألف حق، يقرأ ذلك في صحيفة الأهرام التي تصله متأخرة يومين، والأهرام لا تكذب حتى لو تأخرت» (ص 97) وكذلك السينما التي تتحول إلى ستارة على حيطة الجمعية الزراعية تعرض فيلم أم العروسة في حضور

الفنان الشيوعي عبد الغني قمر (ص 98).

وتتعمق سطوة الغريزة أيضاً عبر الحس الإيروتيكي الذي يفرض حضوره في مشاهد عدة معلناً أو مستتراً.

وهكذا تتأرجح الحياة بناس البراري ما بين غريزة جامحة وأشواق روحية لا تطال، في حالة تعلق إلى ما لا نهاية تكرس فكرة أن مملكة البراري خارج التاريخ الرسمي بقدر ما هي خارج جغرافيا الحضارة أيضاً، رغم ما طرأ عليها من أدوات استهلاكية. وهو ما يطرح رؤية متشائمة عبرت عن نفسها بالموت المفاجئ للشخص الوحيد الذي يحمل رغبة حقيقية في التغيير وقدرة خاصة على تنفيذه، وهو النادي شقيق الشيخ حامد. في حين تبقى كل الشخصيات الأخرى سلبية تدور في فلك مأساتها الخاصة.

الفارس المهزوم

كعادة القرى معظم الأسماء في البراري تكنى وتسبق بـ «أبو فلان» حتى لو على سبيل السخرية، كما تورث العائلة أسماءها لأبنائها جيلاً بعد جيل.

كما قلنا تبدو كل الشخصيات سلبية، قانعة بالسرقة وفق مواثيق اللصوص، إذا جاز أن للصوص مواثيق، باستثناء النادي الفارس المهزوم الذي يلعب دور الولد الكبير في الريف بكل مزاياه ومسؤولياته رغم أنه في الواقع ليس الكبير بين أشقائه، ومن ثم يتخلى عن تعليمه من أجل غيره ويزوج أخواته البنات ويصبح بديلا للأب: «من يومه عفريت وابن حرام، هو الوحيد من هذا الجيل - جيل الندامة على رأي عروسة - الذي وصل إلى البكالوريا، صحيح أنه لم يحصل عليها، وطلع سنتها من التعليم لما مات أبوه المرحوم أبو عبده، وصحيح أيضاً أن حامد هو الكبير، ومسيرته في التعليم لا تشرف أحداً، لكن عروسة هي التي أفتت بخروج النادي، ومشت فتواها على الجميع، والنادي موت نفسه في الأرض، وحوط عليها من الطامحين والطامعين، صرف على حامد دم قلبه، حتى اشتكت منه عالمية الأزهر، وأخذها بطلوع الروح، والنادي زوج أخوته البنات، وعمل كياناً لنفسه ولأخوته وسط البرابرة.. آه لو كمل تعليمه..، كان من الممكن أن يكون مفتش تموين أو حتى مفتش زراعة» (ص 108)

وعلى امتداد النص يظل القارئ مشدوداً إلى المزيد من تقديم الشخصيات، وتعميق معرفتنا بها، فمثلاً قصة إسماعيل على صغرها لا تحكى مرة واحدة بل على دفعات، وكلما ظهر إسماعيل في أحد المشاهد اقتضى ذلك تعريف القارئ به من جديد بإضافة تفاصيل أخرى على حكايته، وهو ملمح يذكرنا بتكنيك القص العربي القديم الذي عادة ما يفتتح الحكاية بمقدمة أو ملخصاً مكرراً أو تعريفاً بمن سيحكي عنهم.

وهناك شخصيات أخرى رئيسة وردت أسماؤها مبكراً لكن لم نتعرف

على ملامحها وعالمها الخاص إلا في الجزء الأخير من الرواية مثل الفنجرية وعروسة والحاج قرد. ومعظم معرفتنا بالشخصيات وحكاياتها وأطماعها تحدث عن طريق الحكي عنها بضمير الغائب أو من خلال عيني الشيخ حامد ومونولوغاته الطويلة، فمعرفتنا بالنادي وحياته تحدث عبر مونولوج طويل لشقيقه الشيخ حامد.

واستكمالا لروح المفارقة والفكاهة يرسم الكاتب شخوصه رسماً كاريكاتورياً مفارقاً لمأساتها، وينسج من أحزانها وعيوبها مواقف طريفة وأوصافاً هزلية، فمثلاً في وصف أبو شبارة تاجر التموين يقول: «رجل تخين فعلاً، بمؤخرة منتفخة كأنما جمع مؤخرات العائلة في مؤخرته، لا ينفع معها كرسي ولا دكة خشبية (ص 87) ويستكمل الصورة بعد صفحات قليلة: «بعد الركوع، «انحشر جلبابه (أبو شبارة) بين فلقتي فخذيه العظيمتين، وبان مشدوداً عليهما، تزدد أبو الفضل، ثم مد يده من الصف الخلفي وشد الجلباب للخارج، لكزه أبو دياب الذي يقف بجواره، فهم اللكزة على نحو خاطئ، أعاد الجلباب لمكانه مرة أخرى، حشرجت الصفوف الخلفية ثم انفرطت ضاحكة» (ص 91)

أما الصراعات في الرواية فتفتقر إلى الندية والمواجهة فهي صراعات مكبوتة وملتوية، تحدث في المتخيل، أو عبر مشاهد التذكر فحسب. واستعادة أحداث وراء أحداث يعمق الإحساس بالماضي وبتاريخية النص على حساب واقعيته وراهنيته. وبالضرورة يتراجع الوصف بدرجة كبيرة لحساب الحكي عن عوالم لشخوص رغم قربهم المكاني والاجتماعي إلا أنهم معزولون نفسياً ولكل منهم صوته الجواني الذي لا يبوح به تجنباً للصدام المباشر مع الآخرين. ولا توجد انتماءات حادة أو وعي متميز سواء فيما يتعلق بالدين أو الوطن أو الأسرة، إنما الشخصيات كلها مشدودة إلى هزيمتها تعيش تناقضاتها دون أى تطوير أو فهم لحقيقة أزمتها، تحاول أن تصدق نفسها وحياتها كما هي إلى أن يأتي الموت، لتتحول إلى صور يرسمها يونس صاحب الوجه الملون باللونين الأبيض والأحمر، أو تترقب الفوز بتذكرة دخول الجنة.

لا يختلف حال السلطة المركزية التي تقف بعيداً وتكتفي بتعزيز حضورها الشكلي، عن حال ناس البراري، فالكل في الجهل وفي السرقة سواء، فالشيخ اكتشف أن «أمين الاتحاد الاشتراكي يفك الخط بالعافية، ويحتفظ بالختم في داره. وفي المؤتمر العام الذي حضره كل أمناء الاتحاد الاشتراكي بالمحافظة، صعد إلى المنبر، كان عضو البرلمان قد دعاه ليشرح أفكاره، ولينقد نفسه ويتحدث بصراحة عن أخطاء التجربة، بص في وجوههم، كلهم بسحنة واحدة. قال بصوت عال: أقسم بالله العظيم أن كل أمناء الاتحاد الاشتراكي على مستوى المحافظة حمير» (ص 105). وهذا يعني أن ناس البراري قد لا تنقصهم المعرفة وأن

كانت مشوهة وإنما تنقصهم بالأحرى إرادة التغيير.

كما يبقى هذا التغيير في أعلى مستوياته السياسية مجرد شعار أو رغبة تفتقر إلى أدنى خطوات التنفيذ ولا تزيد على كونها استبدال لص بلص آخر أو جاهل بمشعوذ: «هم صحيح حرامية، لكن الحكومة ألعن منهم بطوفين، وحرامي على حرامي نبقى خالصين» (ص 118)

لكن الطابع الساخر للحكي عن توازي درجة السوء بين الحاكم والمحكوم وتفنن كل طرف في سرقة الآخر بطريقته الخاصة، يخفف من تحمل السلطة المركزية لمسؤوليتها وربما يمنع إدانتها، لأنه يكرس التعايش معها كجزء من فنتازيا نتعايش معها بدلاً من نثور عليها.

ويبدو حرص الراوي على إعطاء الحكي المتدفق صاخباً كنهر يتفرع إلى جداول صغيرة، الأولوية على حساب الوصف أو رسم الشخصيات أو بناء النص نفسه، فنحن أمام حالة حكي عفوية وهائلة - وهذا سر تعقيدها - حكي مفتوح ومتقطع ومتداخل، شخصيات تتدفق باتجاه وعي المتلقي فجأة وأخرى تنسحب فجأة، حكايات تحتل الصدارة وأخرى تهمش، دون أن نعرف لماذا تأخرت تلك الحكاية ولا لماذا تقدمت أخرى، هناك حكي باستمرار ينفتح على البراري في مشاهد مثل: موت النادي والتحضير للانتخابات وضياع حجة الأرض، أبو شبارة ودكانه، الحاج قرد وأسرته، الشابوري، الفنجرية، وغيرها. كما ينفتح الحكي بالموازاة على مملكة الميتافيزيقا في مشاهد القبر، يوم الحساب، موت عروسة.

واعتمد الكاتب على الفصل بين المشاهد المحكية بطريقتين إما بترك صفحة بيضاء أو بنقاط قليلة في وسط الصفحة (تخلى عن الطريقة الثانية التي ظهرت بوضوح فقط في الجزء الأول من الرواية) لكن المشهد الأساس نفسه كان يتضمن استدعاء وتذكراً لمشاهد عرضية أخرى، أو انتقالات مفاجأة بين المشاهد دون أي تمهيد.

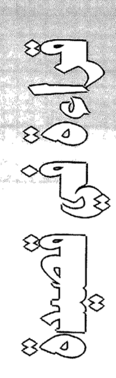
والسؤال الذي يطرح نفسه هل كان هذا الحكي بحاجة إلى بناء أكثر كلاسيكية يستفيد من شخصيات الرواية الثرية والخصبة ويعطيها مجالاً أكبر حتى تتفاعل وتتحول من شخصيات يعطي المتلقي تقريراً مختصراً عن تاريخها إلى شخصيات أكثر ديناميكية تتأثر بالأحداث وتؤثر فيها؟ قد يتلاءم هذا المنحى أكثر مع معالجة واقعية، لكن الأجواء الفنتازية للنص فجرت حالة من التشظي واللامركزية، إنها حالات وحكايات تتدفق وتتقاطع، تقترب من عدسة الراوي وتبتعد عنها، ويحكمها فقط منطق البقاء معاً في البراري. الأمر أشبه بلوحة من الفسيفساء، وأن كان هذا التشظي فرض تقطيعاً لمشاهد قد لا تستحق التقطيع وعودة إلى مشاهد أخرى بشيء من التكرار والتطويل، مما أدى إلى تذبذب حالة السرد ما بين السرعة الشديدة وتجاوز أحداث وسنوات إلى البطء الشديد، كما في مونولوج الشيخ حامد الذي يعبر من

خلاله عن فجيعته برحيل شقيقه النادي. هذا البناء المعقد والمتشظي يرتبط أساساً بعفوية الحكي وبالاكتفاء بخيط درامي هش وحاجته إلى حسنة، تلك هي الحكاية الطولية الوحيدة الممتدة عبر النص حيث يفتتح بها ويغلق بها أيضاً. وعدم تقسيم النص إلى فصول يتناسب أكثر مع حالة التدفق الحكائي وإن كنا نرى أنه من الأفضل لو اعتمد عناوين فرعية تساعد المتلقي على التركيز وسط هذا الخليط من الحكايات.

كما نتصور أنه لو اهتم الكاتب بحركة الشخصيات وصراعها المباشر وليس المحكي عنه لأعطى النص حيوية أكبر، بدل الشعور بأننا أمام نص اختزل مشاهد وشخصيات من عالم البراري، لما فيها من قوة في حد ذاتها كمشاهد وكنماذج، وليس لكونها تسهم في بناء كلي متناغم.

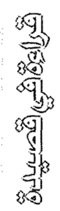
وتأتي اللغة طازجة عتيقة مغموسة بطين الأرض ورائحة النهر وخيالات الفقراء الجامحة، حية وشديدة الارتباط بالناس ومعبرة عن طريقة تفكيرهم وأصواتهم الداخلية و ببيئتهم، استلهمت تكنيكات البلاغة التقليدية من تشبيه وكناية واستعارة في إثراء لغة كانت دارجة ومبتذلة قبل إعادة إنتاجها، تسامى بها النص إلى مستوى رفيع في التصوير والتعبير والحوار، وحفلت تلك اللغة في رموزها ودوالها بكل ما يؤكد على أن إنسان البراري مقهور في محياه ومماته.وتستمد اللغة تأثيرها من المزج بين روح العامية والنفس الشعري وابتعادها عن جمود اللغة الإنشائية المتعارف عليها أدبياً. لكن الأمر لم يخل من بعض الأكليشيهات، والافتقار إلى الكثافة أحياناً.

ويبقى أن نقول إن رواية «ألعاب الهوى» تضاف إلى كتابة حية ومبدعة قدمت سجلاً لذاكرة الريف المصري في الدلتا، لينضم اسم وحيد الطويلة إلى حفاظ هذه الذاكرة أمثال يوسف إدريس، عبدالحكيم قاسم، عبدالفتاح الجمل، خيري شلبي، محمد البساطي، وأحمد الشيخ.



- أخي مازال الظالمون يجاوزون المدى

محمود السيد



أخي.. مازال الظالمون يجاوزون المدى!

بقلم: محمود السيد (الكويت)

أخـي جـــــاوز الـظـالمون المـدى
فـــحق الجـــهـــاد وحق الـفـــدى
أنتـــركـــهم يـغـصـــبـون الـعـــروبة
مــــجـــــد الأبوة والســــؤددا
فـــجّـــرد حـــســـامك من غـــمــده
فـليـس لـه بـعـــد أن يـغـــمــــدا
أخـي أيـهـــا الـعـــــربي الأبـي
أرى الـيـــوم مـــوعـــدنـا لا الـغـــدا
أخـي أقـــبـل الـشــــرق في أمـــة
تـرد الـضـــلال وتحـــيـي الـهـــدى
أخـي إن في الـقـــدس أخـــتـــاً لنـا
أعـــد لـهـــا الـذابحـــون المدى
صـــبـــرنـا على غـــدرهم قـــادرين
وكـنـا لـهم قـــدراً مـــــرصـــداً
طـلـعـنـا عـليــــهـم طـلـوع المنـون
فـــصـــاروا هـبـــاء وصـــاروا ســـدى
أخـي قـم إلـى قـــبـلـة المشـــرقين
لـنحـم الـكـنيـســـة والمســـجـــدا
أخـي إن جـــــرى فـي ثـراهـا دمـي
وأطـبـــقـت فـــوق حـــصـــاهـا الـيـــدا
فـــفــتـش على مـــهـجـــة حـــرة
أبت أن يمـر عـليـــهـــا الـعـــدا

وقـــبّل شـــــهـــيـــداً عـلـى أرضـــهـــا
دعــا بـاســمـهــا الله واسـتـشـهـدا
فلسطين يفـــدي حـــمـــاك الـشـــبـــاب
وجل الفـــدائـي والمفــــتــــدى

لعل من المستغرب أن نذكر الشاعر علي محمود طه بعد رحيله عن عالمنا بما يزيد على نصف قرن من الزمان، ولكن أعتقد أنه يكون من المستغرب أكثر ألا نذكر مثل هذا الشاعر في هذه الظروف العصيبة التي تمر بها القضية الفلسطينية، نذكره لأنه من أوائل من نبهوا لهذا الخطر المحدق بالأمة العربية، وبفلسطين على وجه الخصوص، كان صوت الشاعر ينطلق من على فراش مرضه، ينبه، ويحذر، ويقاوم هذا الخطر الذي يلوح بالأفق، نذكره لأنه هو الذي قال: أخي جاوز الظالمون المدى، وإسرائيل ليست إلا مشروع استيطان يعمل الغرب الظالم على تنفيذه، فماذا هو قائل الآن بعد أن ضاعت فلسطين، وشرد الشعب الفلسطيني، وتعرض من بقي منه لبطش الصهاينة بكل الطرق المشروعة وغير المشروعة، وأصبح مجرد الدفاع عن حق الوجود للفلسطينيين إرهاباً يستنكره العالم «المتحضر».

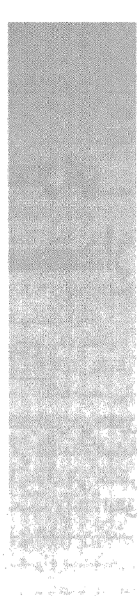
لقد أفرغ الشاعر علي محمود طه في هذه القصيدة كل ما أراد أن يقول، بل كل ما يُمكن أن يقال في هذه القضية بإيجاز شديد لم يفقدها رونقها فجاءت القصيدة علامة في مسيرة الشعب العربي، وآية من آياته على مدى عصوره المختلفة. من ناحية أخرى أرخت هذه القصيدة ومسابقاتها في هذا المجال لقضية العرب والمسلمين الأولى أدق تاريخ في تلك الحقبة المهمة التي مرت بها. من ناحية ثالثة أظهرت شاعرنا على أنه شاعر تلك المرحلة بلا جدال، فقد كان أميناً على قضايا الأمة حريصاً على رفعتها وتقدمها مهموماً بهمومها مجبولا على الحماسة.. رافعاً راية العزة والكرامة والمجد والتضحية والإيثار.

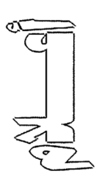
القصيدة من بحر المتقارب، وقافية الدال المفتوحة، وبحر المتقارب معروف بموسيقاه الحماسية، وربما اختاره الشاعر ليلائم موضوع القصيدة، وربما فرض نفسه على الشاعر لإلحاح المعاني الحماسية عليه، والقصيدة في مجملها تستنهض الأمتين العربية والاسلامية أن تهيأ لإنقاذ فلسطين من المؤامرة التي تحاك ضدها على مرأى ومسمع من العالم أجمع، كان ذلك في عام 1948، وعلى الأغلب بعد هزيمة الجيوش العربية أمام العصابات الصهيونية التي اغتصبت الأراضي الفلسطينية بتخطيط محكم من قبل المنظمات العالمية المعادية للعرب والمسلمين. وإذا كان الشاعر قد رأى أن الظالمين قد جاوزوا المدى بمجرد أنهم استولوا على عدة مدن أعلنوا عليها دولتهم التي لم تكن حدودها تزيد على شريط ضيق على ساحل البحر المتوسط، فماذا هو قائل الآن وبعد مرور هذه الأعوام.

إن الجرائم التي باتت ترتكب في حق فلسطين والشعب الفلسطيني عمداً ومع

سبق الاصرار، لتفوق أي خيال، والعجيب هو ما نراه من ردود أفعال من قبل العالم والمنظمات الدولية، والتي تجعل من الظلم الواقع على الشعب الفلسطيني الذي اغتصبت أرضه، بل سرقت في ضح النهار، شيئاً مشروعا بل شيئا مستساغاً، علينا أن نقبله راضين قانعين بما يحدث والأصعب منه موقف الحكام العرب الذين أصبحوا لا يهمهم إلا بقاءهم في الحكم إلى أطول فترة ممكنة وتوريثه لأبنائهم إن استطاعوا، ولا حول ولا قوة إلا بالله.

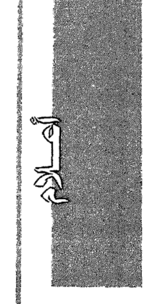
نعود إلى القصيدة التي تعد الأشهر بين ما قاله الشاعر في هذا الصدد، فالقصيدة في كلمات موجزة تستنهض الأمة وتذكرها بمجدها وبمقدساتها، فأبياتها الخمسة الأولى تستنهض الأمة من غفلتها وتنبهها لما يحاك ضدها من مؤامرات، وفي قوله «جاوز الظالمون المدى» شرح لكل ما يمكن أن يقال في هذا الصدد فلا يليق بنا نحن العرب والمسلمين أن نترك هؤلاء الأعداء يغتصبون أمتنا، مجدنا وعزتنا، والمعروف أنهم لا يستجيبون إلا لصوت القوة (التي رمز لها بالسيف)، فلنستعد، ولنعد لهم كل ما نستطيع من أسباب القوة، وليكن موعدنا اليوم لا الغد. في الأبيات الخمسة التالية يذكرنا الشاعر بمجدنا التليد ودور أمتنا في هداية العالم، ويستحث نخوتنا بما يحدث لإخواننا في فلسطين، على أيدي المغتصبين الظالمين، كما يذكرنا بما وقع بيننا وبين أعدائنا على مدى التاريخ، فقد كنا لهم كالقدر المعد لزلزلة الأرض من تحت أقدامهم، وكم طلعنا عليهم كالموت حتى صاروا كالغبار أو الدخان - كما يحكي لنا تاريخنا الاسلامي - ثم يعود الشاعر لاستنهاض الأمة لتحمي مقدساتها المتمثلة في المسجد الأقصى وكنيسة القيامة، وعلى مدى ثلاثة أبيات يرسم الشاعر صورة ناطقة لشهيد تجري دماؤه على الأرض ليختلط بثراها، وقد أطبقت يداه على حصاها إشارة لتصميمه على عدم التفريط فيها، فهي تدل على الروح التي أبت أن يمر الأعداء عليها. أخيراً يتوجه الشاعر إلى فلسطين بالخطاب الذي يمتلئ بالأسى كما يمتلئ بالتصميم على افتدائها بكل غالٍ ونفيس من أرواح الشباب، ويعدها بأننا سنحميها بصدورنا، فإما حياة كريمة، وإما موت يحفظ لنا كرامتنا وعزتنا.





ـ عبدالغفار الأخرس وريادة الانحدار

عدنان بلبل جابر



عبدالغفار الأخرس ... وريادة الانحدار

بقلم: عدنان بلبل الجابر (الكويت)

لم أكن أتوقع أن تكون حركة الشعر العربي العراقي في القرن التاسع عشر بهذا المستوى من العطاء، وبهذا العلو في القامة والهامة إلا بعد أن بدأنا العمل في معجم البابطين الجديد الهادف إلى حصر شعراء العربية خلال القرنين الماضيين بين دفتي معجم واحد، أطلق عليه «معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين» فقد نفض هذا المعجم الغبار عن شعراء مدهشين لا يعرفهم الكثير من المهتمين بتطور الأدب العربي وخاصة من هم خارج العراق إلا من رحم ربي، وقليل ما هم، وذلك ما يخالف نظرتنا وخضوعنا لوصف المرحلة هذه بأنها فترة انحطاط للأدب العربي.

ولا يبالغ متذوق الشعر العربي إذا وصف العراق بأنها الرحم الحاضن للشعر العربي الذي أعطى للأدب العربي عبر التاريخ نماذج ذات كعب عالٍ في الإبداع الشعري رادته في قديمه وحديثه.

ولننأ بأنفسنا قليلاً عما نحن بصدده، ولنعد بالذاكرة إلى أسماء من مثل جرير والفرزدق وبشار بن برد وأبي العتاهية وأبي نواس والمتنبي وأبي تمام وغيرهم من عماليق الشعر الأموي والعباسي وكلهم نتاج المكان نفسه ثم لنقفز معاً على أسوار التاريخ وصولاً إلى القرن التاسع عشر ولنضئ المكان نفسه.. سيدهشنا أن قمماً أخرى قد شمخت لا تقل أهمية عن سابقتها ظهرت في هذه الفترة مواصلةً الشدو ذاته، لكنه ممزوج بأنغام جديدة هي أنغام المعاصرة، ومن هؤلاء شاعرنا الكبير عبدالغفار الأخرس الذي شدا فأطرب، وحدا فأبكى.

نعم عزيزي القارئ لا تستنكر هذا الرأي قبل أن تقرأ لعبدالغفار عندما

صدع بأوامر النفس المثقلة بالوجع قائلاً:

لعل ـ وما يجدي لعل ـ وربما
غمائم غمٍّ أطبقتْ تتقشّعُ
يعود زمانٌ مَرّ حلوٌ مذاقه
وشمْلُ أحبائي كما كان يُجْمَعُ
فقد كنت لا أعطي الحوادث مقودي
وإني لريب الدهر لا أتوجع
فسالمتُ حرب النائبات فلم تزل
تقود زماني حيث شاءت فأتْبع

وانظره في موضع آخر... ثم تعالَ واسلس قيادَ الدموع معه وهو يحنّ إلى أحبته قائلاً:

تحنُّ نياق الظاعنين وما لها
تحنٌّ وفي القلب المشوق حنينُ
أبالنوق ما بالنازحين من الأسى
ووجْدٌ بأحشاء الضلوع كمين؟

إلى أن يقول:

فلا القلب لمّا أزمع القلب صابر
ولا الدمع من يوم الفراق مصون
فلولاك ما قاسيت، يا غاية المنى
حِوادث تقسو مرةً وتلين
إذا كنت لا تدرين ما الشوق بالحشا
سليني عن الأشواق كيف تكون
جننتُ بذكر العامرية والهوى
جنونٌ، ولكنَّ الجنون فنون

إنها اللوعة في أوج احتشادها، وفي قمة استحواذها على النفس البشرية.. تُرى ـ هل يعد عبدالغفار الأخرس المولود في الموصل عام 1805 والذي قضى سحابة عمره في بغداد والبصرة وتوفي في الأخيرة ودفن فيها عام 1874، هل يعكس نموذجاً معبّراً عن الانحدار في الشعر العربي؟ وعند الإجابة بلا بما أرجّحه، إذن هل هو موجة أرسلتها أمواج العصر العباسي لتتصل بالعصر الحديث؟ أم أنه إبداع معزول عما سبقه وهو أمر يخرج عن صواب المنطق، ومنطق الصواب.

لا مراء بأن عبدالغفار الأخرس هو خلاصه لثقافة العصور الذهبية للشعر العربي، ولعل دراسته على (أبي الثناء الآلوسي) وغيره من العلماء فتح أمام ناظريه آفاق الإبداع ليتفجر ماء الشعر دفّاقاً على يديه، فلم يترك غرضًا من أغراضه إلا وأتى عليه ناشراً قلوعه مبحراً في لجته. اقرأ معي مرة أخرى له وقد أخذ منه الوجد مأخذه:

على أي وجد طويت الضلوعا
وأجريّت مما وجدْتَ الدموعا
ومن أي حال الهوى تشتكي
فؤادًا مرُوعاً وشوقاً مُريعا
تذكرت أيامنا في الحمى
وقد زانت الغيد تلك الربوعا
ولم أدر حينَ ذكرت الألى
دموعًا أراقت لها أم نجيعا

ولاحظ السلاسة والعذوبة في كلماته غير المصنوعة والتي امتلأت بنسغ الحيوية ورقَّت حتى شفَّت وعَذُبتْ حتى ذابت، وأوحت بما لدى صاحبها من حصيلة شعورية رهيفة وتجربة لغوية ثُرية ومدى قدرته على إيقاد جذوات المشاعر لدى المتلقي، وشحْذ حدة الذائقة عنده وصولاً إلى خلق جوٍّ من الانفعال والتفاعل لا يقدر على خلقه من الشعراء إلا من أوتي حظ كبير من دفق الإحساس وصدق الموقف:

إذا كان خصمي حاكمي كيف أصنعُ
لمن أشتكي حالي لمن أتوجَّع
غرامي غريمي وهْو لا شك قاتلي
وكم ذلَّ من يهوى غرامًا ويخضع

.... و(الأخرس) وهو لقب صاحبه بسبب عقلة في لسانه، عانى منها كثيرًا وتمنىً علاجها، وقد عبر عنها بقوله:

هــذا لساني يعوقه ثقل
وذاك عندي من أعظم النُّوَبِ
فلــو تسبَّبتَ في معالجتي
لنلــت أجرًا بـذلك السبب

لقد عبَّر عن حال تؤرقه وتقض مضجعة لأنها حال ملازمة لا بُرْءَ لها ومن هنا نفهم سر هذا التوسّل المشوب بالمرارة، والشاعر هو ما هو من عزة النفس وكبريائها.

ولا أتفق مع ما قاله مؤلف كتاب (أعلام الأدب في العراق الحديث) عندما وصفه بأنه »مثال لشعر عصر الانحطاط الأدبي« فمثل هذا الحكم القاسي لا يتناسب مع ما بيناه، بل لا يتفق مع المقارنة التي قام بها المؤلف نفسه وهو يتحدث عن قصيدة الأخرس في وصف سرقة داره، مع قصيدة للشاعر الفرنسي (كليمان مارو) (1497 - 1544) في نفس الموضوع حيث خاطب مارو ملك فرنسا بقصيدة عن سرقة داره...! فعقْد مثل هذه المقارنة لا يتم إلا بين شاعرين متناظرين ليس في الغرض الأدبي فحسب بل في التجربة الأدبية لكلا الشاعرين!

ولعمري يبدو أن مكانة الأخرس الأدبية قد فرضت نفسها بقوة على الرغم من محاولة التقليل من أهميته، لكن صيته لم يتعد الدوائر الصغيرة التي تنقل فيها (الموصل - بغداد - والبصرة)، ومن هنا أستطيع القول أن انعدام الوسيلة الإعلامية، وشيوع الأمية في صفوف الناس آنئذ، فضلاً عن سكوت منابر النقد وانطفاء مصابيحه في تلك الأيام لم يمكّن الشاعر من احتلال مكانته التاريخية في حركة الشعر العربي التي لم تعترف إلا بالبارودي وشوقي من بعده - دون التقليل من عظمة كل منهما - في تأسيس وإحياء حركة الشعر العربي الحديث على الرغم من أنه عاش ومات قبل نهاية القرن التاسع عشر بخمس وعشرين سنة أو أكثر قليلاً.

إن قوة الديباجة الشعرية وجمالها وروعة اللغة وانسياقها بين يديه فضلاً عن تخلصه من أوضار ما شاع من أساليب الصياغة المتخلفة التي سبقت أو واكبت عصره ناهيك عن أن نتاجه الشعري كان مرآة صادقة تعكس ذات الشاعر فكراً ووجداناً، كل ذلك يجعله ومضةً في مدارج الزمن، وعلامة من علامات تأسيس الإبداع الشعري العربي المعاصر شكلاً وموضوعاً.

.. أخيراً لقد وجدت لزاماً علي وأنا ألتمس ملامح شخصية الأخرس أن أقف وقفة إعجاب وتقدير أمام ما فيه من سمو النفس، وعلو الهمة، والاعتداد بالذات ما يجعله يأنف الصغار ويرفض الذل فإذا كان المال هو صنو الحياة في نظر بعض الشعراء من مجايليه أو من سبقهم فله منه موقف آخر.

اقرأ معي هذا البيت الذي يعكس فلسفته في الحياة ونظرته الشخصية لوظيفة المال رغم حاجته إليه:

سواي يروم المال مكترثاً به
ويرغب في غير الذي أنا راغبُ

وقوله لأغنياء بغداد:

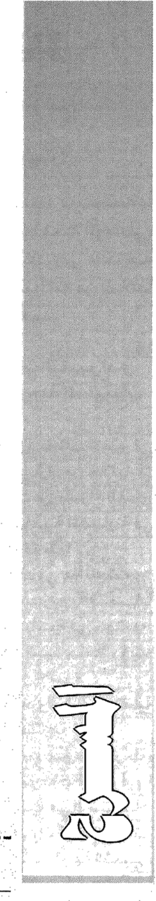
تركت لكم أعيان بغداد منزلاً
تجور عليه النائبات وتعتدي
ففيم مقامي عندكم ظامئ الحشا
ولا أنا بالواني ولا بالمقيد
وإني عزيز النفس لو تعرفونني
ولي بينكم ذلّ الأسير المصفد

حيث تظهر لنا جلياً عزة نفسه، وتساميه فوق الآلام، وإيثاره عفة النفس والبعد عن ما يجعل الآخرين أصحاب فضل عليه وإصراره على عدم الاستسلام لضغوط أو مغريات الحياة تلك المغريات التي جعلت وتجعل كثيراً من رقاب الشعراء تعنو لها مسوغة ذلك أو مستسيغة..

وأخيراً...

ألا يحق لنا بعد هذه العجالة في تناول تجربة عبدالغفار الأخرس أن نجلو عنه ما ران عليه بسبب النسيان وأن ننصفه فنقول أنه أحد أولئك الذين أسسوا لحركة الإحياء والتجديد في الشعر العربي المعاصر؟ إن لم يكن قد ساهم في تأسيسها حقاً...؟





- خطاب التغيير في دراما عبدالعزيز السريع

د.وطفاء حمادي هاشم

خطاب التغيير

في دراما عبدالعزيز السريع

بقلم: د.وطفاء حمادي هاشم (الكويت)

ازدهار الفكر الاجتماعي ونهوض الوعي السياسي أبرز ما يميز مرحلة السريع

أعماله مشغولة بالهم الاجتماعي وذات بعد قومي كما صور الأعماق الإنسانية بمهارة

«إن الفنان الواقعي هو الذي يعرض المتناقضات بين الإنسان وبين المتضادين معه، ثم يعرض بعد ذلك شروط تطورهم»
برتولت بريخت

انطلاقاً من هذه المقولة قدم عبدالعزيز السريع، المؤلف الدرامي الكويتي، نصوصه الدرامية. حمل هاجس التغيير في مجتمعه، وهمّ تطوير أبنائه من خلال البنية الأساسية التي تشكل بنيان هذا المجتمع، وهي الأسرة التي تستمد شخصياتها الدرامية من الطبقة الوسطى، كما في نصه الدرامي «الدرجة الرابعة»، معتبراً أنه من خلالها تصلح أمة أو تفسد.

تكوين خطاب التغيير لدى السريع في مرحلة الستينيات

تكمن وراء تكون خطاب التغيير في دراما السريع التي أراد من خلالها، أن يتعمق بالكشف عن صراع القوى والقيم الاجتماعية المتباينة في مجتمعه، عدة دوافع منها

- رصد السلبيات في هذا المجتمع.
- اهتمام السريع بالقضايا الاجتماعية والسياسية في مجتمعه، وقد آثر أن يدخل إليها حاملاً رؤيته التغييرية من خلال الأسرة.
- استشراف الغد والرؤية المستقبلية للقوى والقيم الاجتماعية فيه.
- تأثر السريع بموضوعات المرحلة، إذ إن شتى الموضوعات التي توليها الجهود المسرحية في الستينيات بالتركيز والعناية، إنما تجعل الكاتب المسرحي مفتوناً بمواجهة التغيير، حيث لم يعد هذا الإحساس مقصوراً على فئة محدثة تنطلق من هموم تحديث المجتمع، ولا مقصوراً على

طبقة تقف فوق أرضية الحراك الاجتماعي، لتركب موجات رمالها المتحركة، وإنما أصبح هذا الإحساس ممزوجاً بالإيقاع الشامل في الحياة الاجتماعية. كما أن مرحلة الستينيات كانت مرحلة انتعاش الفكر الاشتراكي، وبروز الواقعية الاشتراكية، وانجلى ذلك بظهور الصراع الطبقي الذي تولدت عنه صراعات فكرية واقتصادية، انعكست على الواقع الاجتماعي والاقتصادي في المجتمع، وأفرزت مشاكل كثيرة عانت منها الطبقة الوسطى.

إلى جانب ذلك، استتبع ذلك التأثر ما أثير في مرحلة الستينيات من قضايا تتعلق بالحرية والديمقراطية وصراع الطبقات وصراع القيم، فظهر جيل جديد من المؤلفين الدراميين أولوا هذه القضايا كل عنايتهم، وبدأوا يلتصقون بواقع الحياة والناس. فكانت علاقة جدلية بين المجتمع والمسرح. وإذا كانت كلمة المجتمع مطلقة، فإنها تعبر عن فئات متعددة متباينة، ذات مصالح متعددة، والمسرح يختار القضايا التي يتخيل أنها ضمن مسؤوليته، ويعبر عن غالبية فئات المجتمع (إبراهيم غلوم، المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، عالم المعرفة، عدد 105، الكويت، ص 2). وتشهد عليه خصوصية كل بلد المتغيرة، وتحقق ذلك لا يكون في معزل عن ديناميات التغير.

إلى هذه المرحلة ينتمي عبدالعزيز السريع، أي إلى جيل مسرح الستينيات. شاء أن تتلاءم رؤيته مع معطيات المرحلة متأثراً بالدراما الحديثة التي مهد لظهورها إبسن، المؤلف الدرامي السويدي، ووضع نمط ما يسمى اليوم بالمسرحية الاجتماعية في أواخر القرن التاسع عشر، وأخذ يعالج المشاكل الكبيرة والقضايا المعقدة في مجتمعه. وكذلك تأثر بهذا التيار الذي ظهر أيضاً في المسرح العربي، ثم انتعش وتطور في مرحلة الستينيات مع مسرحية «الناس اللي تحت» لنعمان عاشور التي شكلت نقطة البداية للواقعية في المسرح المصري. (كمال عيد، الدراما الاشتراكية، دراسة لانبثاقها وتطورها في مصر، الهيئة القومية للبحث العلمي الطبعة الأولى بيروت، 1983، ص 117).

لا سيما أن مرحلة الستينيات قد شكلت محطة ثقافية، لما اتسمت به من مستوى ثقافي وفني ومسرحي نوعي أدى إلى محمول فكري جماعي تشارك فيه أغلب المثقفين المسيسين في العالم العربي الذين حملوا هواجس وقضايا قومية واجتماعية واقتصادية.

كما أسهمت في تأسيس حركة مسرحية عربية، يعتبرها أغلب المسرحيين والباحثين العرب: المرحلة الذهبية للمسرح العربي، حيث الانفتاح على المسرح الغربي والتعرف على أهم اتجاهاته المسرحية، وفي أغلب الأحيان التفاعل مع تياراته الفنية والفكرية، بحيث اطلع المؤلفون الدراميون في مصر وسوريا ولبنان وفي العراق وتونس والمغرب والجزائر والكويت والبحرين، على

الترجمات، عن اللغات الإنجليزية والفرنسية، والتركية وحاولوا أن يتوازوا مع حركة الترجمة التي نشطت في نقل النصوص الدرامية الغربية إلى اللغة العربية، فشرعوا بتأليف نصوصهم الدرامية ولكنهم ظلوا متأثرين بالنصوص الغربية، وباتجاهاتهم الفكرية والفنية المتنوعة: العبثية والوجودية، والواقعية، وتمثلوها في المسرح العربي، سواء كان ذلك على مستوى التأليف الدرامي أم الإخراج المسرحي، وظهر ذلك في لبنان (ريمون جبارة، وعصام محفوظ)، وفي مصر (توفيق الحكيم)، وفي الكويت (عبدالعزيز السريع من خلال نص الثمن لآرثر ميللر).

واقع اجتماعي

في بعض الأحيان نرى أن هذه النصوص العبثية قد صيغت في سياق يتلاءم والواقع الاجتماعي والثقافي للمؤلف الدرامي والمخرج المسرحي العربي، ولكن مهما تكن محاولات الملاءمة هذه، لابد من القول إن ظهور هذه التيارات العبثية والوجودية في الغرب كان نتيجة طبيعية لمسارات التطور السياسي والاقتصادي والفكري والثقافي والفني فيه، ولكن عندما نقلها بعض المطلعين العرب، وهم النخبة المثقفة الذين ترجموا مسرح العبث والمسرح الوجودي، لم تكن تتلاءم مع الواقع الثقافي والفكري العربي الذي كان يتمتع برخاء اقتصادي وسياسي في مرحلة الستينيات، بينما كانت هذه الاتجاهات قد ظهرت في الغرب على أثر انعكاسات الحروب على الفكر وعلى السلوك وعلى نمط الحياة.

لكن هذا الانفتاح على الغرب، والتأثر به والتفاعل معه، لم يحل دون اهتمام المسرحيين العرب بقضاياهم الاجتماعية، وبمشاكلهم وبخصوصية قضاياهم الفكرية والثقافية.

فازدهر المسرح الاجتماعي والسياسي، وكانت الهموم السياسية القومية والاجتماعية والثقافية تضفي عليه حرارة الفكر والمضمون، وسادت هذه الهموم مضمون النصوص المسرحية في العالم العربي، ولا سيما قضية فلسطين التي استحوذت على اهتمام عدد كبير من المؤلفين المسرحيين العرب، لا سيما بعدما كتب سعدالله ونوس نصه الدرامي «حفلة سمر من أجل 5 حزيران» التي شكلت منعطفاً مهماً في مسيرة المسرح العربي، وقد تشكلت نتيجة التساؤلات الكبيرة التي طرحها المسرحيون على أنفسهم على أثر هزيمة 5 حزيران التي مني بها العرب بخسارات كبيرة مع إسرائيل، واختصرت هذه التساؤلات بسؤال كبير: «ماذا نقول؟ وكيف؟».

على أثر ذلك اعتمد المسرحيون العرب المسرح السياسي الملحمي البريشتي الذي مكنهم من طرح رؤيتهم الفكرية إزاء هذا الواقع السياسي والاجتماعي. وكان النقد المسرحي في العالم العربي (مصر، سوريا، لبنان، المغرب العربي: تونس، والعراق، والكويت) يركز على هذا الجانب الإيديولوجي للمضمون انسجاماً منه مع هذه المعطيات التي ذكرناها.

ومن سمات هذه المرحلة أيضاً، أنها كانت تنطوي على تجارب مسرحية عربية مشتركة متفاعلة، فما إن تبرز تجربة في لبنان حتى تنتشر في الكويت وتعمم في سوريا مثلاً، كظاهرة العودة إلى التراث التي دعا إليها توفيق الحكيم ويوسف إدريس وألفرد فرج، واستلهامه وتوظيفه في المسرح برؤية دينامية معاصرة، وكظاهرة فرقة الحكواتي التي ظهرت في لبنان وأسسها روجيه عساف متأثراً بتجربة المخرجة الفرنسية أريان منوشكين واتسمت بأنها نتاج عمل جماعي.

في ظل هذه المناخات الثقافية والمسرحية والفكرية انجلى تكوين السريع الثقافي والفكري والسياسي، وانعكس ذلك عندما ألف نصوصه الدرامية دون أن ينساق إلى أدلجة مسرحه، وانصرف إلى دراسة أحوال هذه الشخصيات / التي تمثل الطبقة الوسطى، وآراءها وتطلعاتها، وتركيبها النفسي، ومناقشاتها ومحاججتها وفق ما تتطلبه البيئة والحاجة الثقافية والفكرية في الكويت.

الكويت في زمن التحولات

في ذلك الوقت لم تكن دول الخليج وبالتحديد دولة الكويت خارجة عن هذه الخارطة الثقافية المسرحية، إذ كانت قد بدأت تنخرط في المسرح، وفي التأليف المسرحي، واحتفت الكويت كإحدى دول الخليج العربي بما لم تحتف به حركة مسرحية في الوطن العربي بالتغير الاجتماعي. لقد كانت الكويت حتى أواخر الخمسينيات تعاني من مشكلة عدم توازن، بين حجم التغيرات المتلاحقة، وغياب القوانين، أو ارتجالها، غالباً، في صورة تخل بعمليات التمثل الاجتماعي، وهذا وضع يسفر عن كثير من ردود الفعل القلقة والمربكة للتغيير. وكانت الظاهرة الارتجالية على المسرح، أكثر الأشكال قدرة على ملاحقة ردود الفعل السريعة، وتتبع حركتها الاجتماعية، بما اعتمدت عليه من ديناميات الاستجابة التلقائية (إبراهيم غلوم، المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، المرجع السابق، ص 35).

لقد كانت السخرية والنقد في المسرح المرتجل مظهراً لاتساع المعارضة دون شك. وكان من أهم كتابها محمد النشمي الذي اعتبر المسرح عنده رداً تلقائياً لحالة منتشرة، أو مقصورة على فرد من الناس.

ثم ظهر الممثل سعد الفرج الذي كتب في الملهاة الهزلية وتناول واقع الأسرة الكويتية، وضرورة ربط التطور الاقتصادي بالتخطيط العقلاني للمستقبل، واستأثر موضوع الأسرة بالحيز الكبير لمسرح الخليج العربي منذ أواخر العقد الخامس الذي يبرز إلى حيز الوجود سمات الدراما المحلية في سنوات العقد السادس والسابع من هذا القرن في مظاهرها المفجعة والميلودرامية وفي معالجتها الرومانسية أو الواقعية. منذ محاولات حمد الرجيب في الخمسينيات، ومنذ تقاليد التي كتبها صقر الرشود عام 1960، واعتبرت

الأسرة المتغيرة هي النموذج الاجتماعي الشامل للمجتمع المتغير، وهي النموذج الفني الخالص للدراما المحلية الجادة (غلوم، ص 117-118، عالم المعرفة).

وقد شهدت الأسرة في مجتمعات الخليج العربي تغيراً من هذا القبيل، بعد ظهور النتائج الاجتماعية لحياتها الاقتصادية الجديدة التي بعثت بها ثروة النفط، فالتعليم، والدخل المتزايد للفرد، ومشاريع التنمية، والتخطيط الديمغرافي الجديد، واستقرار الحياة السياسية بأحد الأشكال الديمقراطية مجلس الأمة، كل هذه المؤشرات، وغيرها تمثل (غلوم، المرجع السابق، ص 124) ضربات لضبط نظام الأسرة، وبدأت مؤشرات الاستيعاب الكامل لكثير من قضايا الأسرة ومشاكلها الحضارية بعد التغير، بظهور خطاب المؤلف الدرامي عبدالعزيز السريع، في أوائل الستينيات وشكل ثنائياً مسرحياً مع المخرج المسرحي الكويتي صقر الرشود، وكتب عدة نصوص درامية منها «الأسرة الضائعة»، و«فلوس ونفوس» و«الجوع» و«عنده شهادة» و«لمن القرار الأخير» التي أعاد كتابتها تحت عنوان «الدرجة الرابعة»، ثم كتب «ضاع الديك» و«1، 2، 3، 4 بم» و«شياطين ليلة الجمعة» و«بحمدون المحطة» و«الثمن» وقد وضع هذه النصوص الدرامية الأخيرة مع صقر الرشود.

بنيته الفنية

برز خطاب السريع الدرامي في تناوله لموضوع الأسرة التي تفتح نافذة على القضايا الاجتماعية التي وجدت أرضاً خصبة لها، على خلفية ثقافته السياسية عندما اهتم بقضية فلسطين في العام 1948، وكذلك متابعته لأخبار ثورة يوليو، وحضوره لقاءات جماهيرية تستمع للشيخ البشير الإبراهيمي والشيخ محمد محمود الصواف والشيخ علي الطنطاوي يتحدثون عن ثورة الجزائر ومراكش وتونس. أبهر بأخبار الوحدة بين مصر وسوريا واستبشر مع كل العروبيين بتحقيق ذلك، شهد التحولات الكبرى في وطنه عند إعلان استقلال الكويت في 1961/6/19، هذا إلى جانب العوامل الأخرى التي سبق وذكرناها التي وسمت المرحلة التي بدأ فيها تكوين السريع الثقافي والمسرحي والسياسي، لأنه وفقاً لما رأى الباحثون في مجالات الدراما أن التأليف الدرامي كان ينشط كلما حضرت «تطلعات يوتوبية أو حضر مشروع ثقافي/ قومي سياسي عام».

هكذا تبدت الخلفية الكامنة وراء تأليف النص السياسي والاجتماعي والتطور الثقافي وتحديداً المسرحي، ثم انعكست مقتضيات المرحلة في ثيمات السريع، التي صاغها في بنية نص درامي يوازن بين القضية والشخصية، وبدت تجلياتها عندما شكلت الكتابة المسرحية مجالاً أساسياً للتجريب، يتقاطع داخله الفكري والاستيطيقي **esthétique**، وذلك في سياق البحث عن ممارسة مسرحية جديد من خلال إحدى الشخصيات الأنانية، الأليفة لنا، ولا تنهض مجردة

كحوار الفلاسفة على نحو ما كان يفعل توفيق الحكيم في مسرحه الذهني، الذي بدأ به نشاطه ككاتب مسرحي، بصيغة تتعانق فيها الشخصية والقضية، فتأخذ صورة التوازن، وهو الذي يصنع الشكل الفني في مسرحيات السريع (محمد حسن العبدالله، عن مسرحية «ضاع الديك»، (المسرح الكويتي بين الخشبة والرخاء، 1978، ص 41). عن كتاب عبدالعزيز السريع، تكريم وتحية، شهادات ودراسات بأقلام زملائه وأصدقائه، إعداد عبدالعزيز محمد جمعة، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 2002، ص 411) كما ميلر فهو يتجنب القضايا المثيرة، الضخمة ذات الضجيج، إنه يتسلل بهدوء إلى عمق النفس الإنسانية وخداع العواطف.

صور الأعماق الإنسانية بمهارة وامتهان، ونتعرف إلى ذلك عن طريق شخصية وليد في نص «الدرجة الرابعة». جاءت في ظل عهد جديد تبدلت فيه العلاقات الاجتماعية، قد بدت صورة معنوية لواقع الحياة الاجتماعية.

الحقيقة أن السريع كما نعمان عاشور لم يخرج عن الموضوع الذي عاش به وله منذ أن بدأ الكتابة للمسرح، ذلك هو موضوع الأسرة الكويتية والآخر الأسرة المصرية. إنه مشغول بمشكلة هذه الأسرة في طبقاتها المختلفة ومشغول بكشف الصراع القائم في هذه الأسرة بين القديم والجديد، بين الإيجابي والسلبي، بين عوامل التدمير وعوامل البناء.

غالباً ما يكشف فيها عن عوامل التفكك والسقوط في أسرة من أسر الطبقة الوسطى في دراما الأسرة استدعى انفتاح الرؤية لدى السريع على أكثر الجهات التي تحررت فيها دراما الأسرة المتغيرة من الخليط العجيب بين الواقعية والرومانسية، والميلودراما والكوميديا، الذي ظل سائداً في الكثير من الأعمال المسرحية في سنوات العقد السادس، سواء لدى عبدالعزيز السريع، أو صقر الرشود أو غيرهما من كتاب المسرحية المحلية. ذلك أن «شياطين ليلة الجمعة» و«بحمدون المحطة» انتصرتا للواقعية ضد ذلك الخليط العجيب، كما انتصرتا أيضاً للمسرح ضد الواقع. فأصبحت دراما الأسرة المتغيرة من خلالهما أكثر واقعية، وأقوى صلة بالمسرح.

واجه التغيير المسرحي في السبعينيات فاصطفى الخيال المسرحي أم الفانتازيا التي استخدمها السريع في مسرحه لا تزاول إمكانيات تجاوز الوقع، بل طوع الخيال لخدمة الواقع وجعله مشرعاً على معاني محتملة في النص الدرامي، فاغتنت به فكرة التغييب في نص «1، 2، 3، 4 بم..»، عندما غيب جذور العائلة الأب والجد بالموت، ثم أعاد حضورهما على الخشبة المسرحية ولكن ليس إلى الحياة، وخلق بذلك ثيمة تعيد وصل الخيط الدرامي المشترك في سائر أعمال السريع ولا سيما في مسرحيته «1، 2، 3، 4 بم..» حيث شكلت الفنتازيا المعبرة عن حدث صاغه خيال المؤلف هو حادث التغييب. وهنا ينبغي مناقشة إبراهيم غلوم في هذا الشأن فهو يقول: «إن هذا الخيال

هو الذي يحقق، أو إشاعة الأجواء الرومانسية. وهو الذي ينتزع للتطور الاجتماعي في الأسرة أقسى الأحكام، وأكثرها رغبة في تغيير نظمه، فيصدر في نص «ا، 2، 3، 4 بم..» حكماً أبدياً يقضي عليه باللاإنسانية، لأنه قطع المجتمع عن جذوره، وجعله بلا تاريخ» (غلوم، عالم المعرفة، المرجع السابق،، ص 279).

لكننا نجد أن السريع عندما غيب الأب والجد فهو أراد بذلك الإشارة إلى أن هذه الأجيال التي جمدها الزمن صارت عصية على التطور، بينما تابعت الأجيال الحديثة مسيرتها التي اسمترت في تطورها، نتيجة لمواكبتها للتقنيات والتطور التكنولوجي التي ظهرت في العصر الحديث (عصرها)، كالتلفزيون والهاتف وأثاث البيت الحديث والمودرن، مما أحدث انقطاعاً كبيراً ولا تواصلاً حتى في اللغة التي تتحاور بها شخصيات الجيل الجديد مع الجد والأب وحتى الأخ الصغير، أي المغيبين الذين جمدهم الزمن، فلم نجد أن هناك انسلاخاً عن الجذور بل هناك صيغة حديثة متطورة اقتضاها التطور الطبيعي، تشير إلى بداية الثورة الاجتماعية التي لا تنجز بمجرد إصدار تشريع أو بمجرد تغيير في شكل السلطة السياسية، وإنما تنتج من صراع باق في جسم المجتمع، فهو صراع بين قيم قديمة وأخرى جديدة، هو صراع في الثقافة والأخلاق وأساليب ممارسة الحياة، وهو صراع من أجل الحب والسعادة والاستقرار والتقدم (محمود أمين العالم، الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، أكتوبر 1973، ص 55).

لمن القرار؟

مسرحية «لمن القرار» التي أعاد السريع صياغتها في مسرحية «الدرجة الرابعة» التي يدل خطابها بشكل واضح على انتماء السريع إلى الموقع التقدمي في المجتمع، وذلك بفضل ما اكتسبه من ثقافة عصره التي صقلت فكره وموقفه وصاغت اهتماماته السياسية والاجتماعية، وقادته نحو المواقف التغييرية. جسدت هذه المسرحية المواقف الاجتماعية المزدوجة، من بينها تلك التي تتناول الحرية الفردية في المجتمع وحرية الرأي خاصة فيما يتعلق بواقع المرأة الكويتية. وجاء التعقب المتزن لحراكها القيمي في واقع الأسرة حسب ما تجسد في نص «الدرجة الرابعة»، بمثابة تلك الخصائص التي ما هي إلا توظيف درامي بالغ الحساسية لمشكلات التكيف الوظائفي مع متطلبات التغير الاجتماعي الذي أصاب المجتمع الكويتي.

ينجلي ذلك في سياق درامي واقعي يتعقب المعطيات المتحققة مع ظهور البنية الجديدة للأسرة، حيث يستمر الخيط الدرامي في التطور في مسرح السريع، فيتخلى في أسلوبه عن المواقف الانفعالية، ويلجأ إلى تحكيم العقل والأفكار في تحليل بعض المواقف، وينزل هذه الأفكار من برجها العاجي، كي لا يتحول مسرحه إلى

مسرح يتلاءم مع طروحات توفيق الحكيم وشأن رؤيته في معالجته لقضايا الأسرة والقضايا الاجتماعية، كما في مسرحية «الصفقة» التي تدور ثيمتها الأساسية حول قضية اجتماعية تستلزم استعادة الأرض التي اقتطعها عنوة الإقطاعي، ولم يجعل الحكيم عملية استعادة الأرض من خلال نضال الفلاحين ضد الإقطاعي بل جعلهم يستخدمون الحيلة، بينما نجد أنه في مسرحية «الدرجة الرابعة» تجسدت أفكار السريع من خلال حوارات الشخصيات وجدلها، بحيث إنها لم تتخل عن المناقشة، ولكنها المناقشة المستمدة من الواقع، التي صاغتها رؤيته المسرحية، شأنه في ذلك شأن برنارد شو في نصوصه الدرامية.

إن كثرة التحليلات التي تناولت هذا النص الدرامي تؤكد على قدرة السريع على تناول القضية الاجتماعية وتحليلها وتفكيك مكوناتها، لا سيما أن السريع عالج هذه القضايا في مرحلة كانت تركز على المضمون الفكري، وتتبنى القضايا الاجتماعية بالإضافة إلى القضايا القومية، وتشدد على البعد الإيديولوجي في العمل الفني، بالإضافة إلى ذلك، لقد تناول السريع هذه القضية نظرا لدوافعه الذاتية ورؤيته التي تنشد التغيير في مجتمعه.

وتبدو معالجته لهذا النص معالجة دقيقة، بحيث جعل النص نصاً حوارياً يقوم بالدرجة الأولى على المحاججة والمجادلة، كي يقنع الطرف الواحد الآخر (المرأة الزوج) ولكن هذه المحاججة والتصارع الفكري واختلافات وجهات النظر لم يحجبا عن البنية الفنية تطورها، فقد اتسمت بنية الشخصيات ولا سيما شخصيتي وليد وثريا، بدقة، كانت شخصيات متطورة متنامية، فثريا التي تنساق وراء المظاهر البورجوازية، لم يكن دافعها للسكن وحدها، هو البحث عن الاستقلالية الشخصية واستقلالية القرار والموقف، والتخلص من التبعية للآخر (لشروط الحماة)، ولكنها كانت تنشد الاستقلال لأنها ما لبثت أن انشدت إلى الحياة البورجوازية بأغلب مظاهرها، السهرات، واستعراض الثياب الفاخرة والتباهي بأثاث البيت الجديد، لذلك فرغ قرار الاستقلال من هدفه ومضمونه، ولم يعد إلا ذريعة للتبرجز وللسلوك غير المسؤول، وإعلان الانفصال عن قرار المرجعية الخاصة بالعائلة الكبيرة أو القبيلة، أو ما إلى ذلك، فهي تكسر القيود التي تحدد مواصفات الحياة الزوجية. وخص السريع المرأة بسلوك هذا التمرد، وهذا الانشداد نحو المظاهر البورجوازية، بدل الرجل ربما لأن المرأة - بنظره - هي سهلة الانقياد والتأثر بالمظاهر أكثر من الرجل.

وفي هذا الوقت جعل الرجل خاضعاً للروابط العائلية، ومقيداً بها، وبرع في تجسيد الصراعات التي يعيشها وليد، بين الحفاظ على هذه الروابط وبين كسرها إرضاء لزوجته، غير أنه لم يعش حالة صراع فقط بل كانت حالة تذبذب وتردد متقنين، فهو مثال للشخصية التي تنتمي إلى الطبقة الوسطى ومن أهم ما تتصف به هو

التذبذب في المواقف هذا الذي يحيله بعض الباحثين إلى التردد، فالسريع ركز على صفات هذه الشخصية البورجوازية وأكد على عدم تمكنها من اتخاذ القرار، فهناك ما يشدها إلى الأعلى وهناك ما يشدها إلى الحفاظ على موقعها الطبقي، فهي لا تجرؤ على تحديد موقف معين، وعندما وافق وليد على ما اقترحته الزوجة لم يكن القرار صادراً عنه فقط، بل جاء من يدعمه في هذا القرار، فدعمه صديقه، ووالد زوجته وشقيقها.

يمتلك السريع القدرة على بنية هذه الشخصية التي تنتمي إلى الطبقة المتذبذبة، التي تتوق للعيش مثل الطبقة البورجوازية الكبيرة، على الرغم من كونها ابنة الوظيفة في الدرجة الرابعة، وهو إذ يكشف عن عيوبها فلأنه يرغب في طرح رؤية تغييرية من داخل الخلية الصغيرة في المجتمع أو النواة وهي الأسرة.

صراع القديم والحديث

في سياق التتبع لمسيرة التغيير في مسرح السريع، الفني والفكري، من خلال النصين الدراميين اللذين استعنا بهما، يمكن القول إن خطاب الدراما التي ألفها السريع ظل يحمل هاجساً كبيراً، في ظل عاملين أساسيين: عامل التأثر بمرحلة الستينيات والسبعينيات التي تميزت بمعطيات متطورة في معظم الدول العربية، والعامل الثاني يتعلق بخصوصية هذه النصوص المرتبطة ببيئتها المحلية بحيث نجد متوافقين مع إبراهيم غلوم:

«إن مؤشرات التطور الاجتماعي في السبعينيات لم تخل من الضربات القوية الباعثة للحراك الاجتماعي، والمتوغلة بالتغيرات البنائية في الأسرة نحو اتجاهات أكثر عمقاً. فقد ازداد تدهور الماضي أمام استعراض التطور المادي، واضمحل الجانب الإنساني في التغير، وركب الجميع موجة الرفاهية المصطنعة، وفي أعقاب ذلك كله، وجدت دراما الأسرة المتغيرة الظرف المناسب لإجمال مضمون اللحظة التاريخية، ولتكثيفها في بنية درامية» (غلوم، ص 252).

انجلى ذلك بوضوح أكثر من نصيه الدراميين «الدرجة الرابعة» و«1، 2، 3، 4 بم..» وغيرهما: «شياطين ليلة الجمعة» و«بحمدون الضيعة»، في ترادف صيغتها وبنيتها الدرامية وقدرتها على صوغ رؤية تتلاءم مع حركة التغير التي اتسمت بها مرحلة السبعينيات، وإن أشارت أحياناً إلى محاولة انقطاع الجيل الجديد عن الجذور، وذلك عندما استخدم فانتازيا التغييب الإيحائي في نص «1، 2، 3، 4 بم..» ليشير إلى جمود هؤلاء وعدم مواكبتهم للتطور الحضاري الذي أصاب بلدهم ولا سيما الكويت، التي اتسم تطورها بتطور مادي متسارع، وبهذا المجتمع الحديث الذي قطع صلته بالماضي، وقد شهدت الكويت هذه الظاهرة بصورة ملحوظة بعد إعادة تخطيط مدينة الكويت نفسها، واستخدام المشاريع الديمغرافية الجديدة، التي سحقت آثار الماضي (غلوم، 255)، وقد جسدها السريع في أغلب أعماله الدرامية من خلال عدة محاور، وتيمات، منها: الصراع الذي

تعيشه الطبقة البورجوازية المتوسطة، الصراع بين القديم والحديث وما يترتب عنه من إمكانية استمرار الماضي في الحاضر، أو الاقتلاع أو الانسلاخ عن الماضي / الجذور، دون أن تكون هناك محاولة لمد جسور التفاعل بين الماضي والحاضر، وذلك انسجاماً مع الطفرة السريعة التي عاشها المجتمع الكويتي في تلك المرحلة.

غير أن طرح هذه الرؤية الفكرية في مرحلة الستينيات لا يعني أنها لا تحمل في نسغها احتمالات الانسحاب على المرحلة الحالية وممكناتها، فهذه المرحلة تقتضي توفر رؤية فكرية ترتبط بالماضي الحي الحامل لبذور التطور، والتواصل معه لترسيخ أسس مستقبل يؤكد على الخصوصية والهوية، وضرورة الانتماء.

نبذة عن السريع

من مواليد 1939، وحاصل على ليسانس الدراسات الأدبية في قسم اللغة العربية بجامعة الكويت. بدأ اهتمامه بالمسرح ومتابعته له بالقراءة، كقراءة مجلة المسرح المصرية، بالإضافة إلى تعرفه إلى المسرحيين والمؤلفين الدراميين العرب، تعرف السريع أيضاً إلى المسرح الغربي من خلال مؤلفيه الدراميين كابسن، وميلر، وتشيكوف، وستراندبرج.. وحاله كحال المسرحيين العرب الآخرين: عصام محفوظ من لبنان وغيره من المؤلفين الدراميين العرب الذين تأثروا بأنواع المسرح الغربي واتجاهاته، إذ تأثر بدوره بهذا النوع المسرحي، كمسرحية «الثمن» التي تأثر فيها بميلر، وأعاد كتابتها بشكل يرتبط بالأسرة الكويتية.

ثم بدأ بالتأليف في العام 1963، وتابع أعمال المسرح الشعبي عام 1959، تقلب في مناصب ثقافية متنوعة (في المجلس الوطني للثقافة والفنون)، وترأس مجلس إدارة فرقة مسرح الخليج العربي، وترأس لجان تحكيم مهرجانات مسرحية في عدد كبير من الدول العربية والخليجية.

في التسعينيات كرس جهوده لمؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري وأشرف على دوراتها وملتقياتها الفنية والإدارية، إلى جانب اهتمامه بالنشاط المسرحي المحلي والخليجي والعربي، ومشاركاته في الندوات الفكرية التي تعقد في خلال هذه المهرجانات والنشاطات.





- الطيب صالح وأصداء الجائزة العربية

فهد توفيق الهندال

- هل مازال الكتاب مصدراً للمعرفة

أحمد فضل شبلول



الطيب صالح..
وأصداء الجائزة العربية

بقلم: فهد توفيق الهندال (الكويت)

قبل فوزه بجائزة ملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي، لم يكن الطيب صالح يتوقع أن يحافظ على شهرة قلمه العميق، الذي ارتوت الرواية العربية من مداده لما يقرب لأكثر من أربعين عاماً هي عمر روايته الخالدة «موسم الهجرة إلى الشمال» التي كانت حاضرة في كل يوم سواء في خضم ندوة أدبية أو فكرية أو احتفالية إبداعية أو ملتقيات نقدية إلا وتقترن باسم الطيب صالح. لهذا جاء قرار لجنة التحكيم تذكيراً بأهمية الطيب الروائية، ودوره الريادي الجسور الذي قام به في تطوير الإبداع العربي، إذ فتح آفاقاً جديدة لفن الرواية. وهو ما تجاوز ذلك الأثر السابق لروايات من ذات الجنس الاحتكاكي بين الشرق والغرب، كروايات «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي، «الحي اللاتيني» لسهيل إدريس، و«عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم.

فهذا الرجل السبيعني، لم يكن مجرد روائي اختصر عالمه الكبير في ثلاث روايات فقط، ومجموعة قصصية، بقدر ما كان كاتباً تناول مختلف الظواهر الأدبية والثقافية العربية في غربة اختيارية، لم يتخل فيها إبداعه في أولى لحظات تجسيده على الورق عن الخط العربي، حيث بقيت اللغة العربية المادة الخام الأولى لكل إبداعاته، دون أن يستعيض عنها بلغة البلد الذي يقيم فيه، كما فعل أقرانه الآخرين في خارج أوطانهم، على الرغم من إقامته الطويلة في لندن لأكثر من خمسين عاماً، ورفضه الحصول على الجنسية البريطانية على الرغم من زواجه من سيدة بريطانية. لتنتعش العربية بروحها وأطيافها وخيالاتها السردية في لغة أعماله، لتترجم إلى أكثر من 19 لغة، وتعاد طباعتها للمرة العشرين. فالطيب صالح لم يكن منفياً أو معارضاً للسلطة، وهو الذي لم ينتم لأي حزب أو حركة أو تجمع غير عالمه الإبداعي. وها هو اليوم يعلن أن تكريمه في ملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي، هو في حد ذاته تكريم للسودان وللثقافة السودانية، دون أن يعكر صفو هذا الاعتزاز

بالانتماء لوطن السودان أي مشاحنات أو اتهامات له بالعمالة أو قرار الحكومة السودانية بمصادرة روايته «موسم الهجرة إلى الشمال» ومنع تدريسها لحظة إصدارها في نهاية ستينيات القرن العشرين. ليعيد السودانيون اليوم ذلك الاعتبار المصادر من الطيب صالح، باعتزازهم ونشوتهم السعيدة بأعماله الإبداعية كلها، وعلى رأسها «موسم الهجرة إلى الشمال». كما يستشف من مقالات ودراسات عدد كبير من الكتاب والنقاد السودانيين.

من أهم أسباب حصول الطيب صالح على جائزة ملتقى القاهرة وجائزة محمد زفزاف في الرواية العربية في المغرب قبل ثلاثة أعوام، نابع من وجهة نظره غير المنغلقة على ذاتها، والمتجولة في آفاق أوسع من الاحتكاك مع الآخر - سواء حميداً أو عنيفاً - مع احتفاظها بهويتها.

وللطيب وجهة نظر، هي أقرب أن تكون وجهة نظر سائدة على كل رواياته، تدور حول موضوع واحد، ألا وهو علاقته ببلده السودان، بمختلف تناقضاته وتياراته. فكما اتضح أن المكان ثابت في روايات الطيب، مع تلوّنه بما يمر به من ظروف ومتغيرات وشخصيات.

فموسم الهجرة إلى الشمال تحاكي ذلك الصراع التقليدي بين الشمال (أوروبا) والجنوب (السودان) على مستويات الثقافة والسياسة والاقتصاد والشخصية. ولعل الأخير، أراد أن يمثلها الطيب في علاقات مصطفى سعيد ومغامراته الكثيرة مع نساء الغرب، التي اتسمت غالباً بالعنف والقسوة. وكأنه أراد أن يرسل إشارة معينة، مفادها أن العلاقة بين العالم العربي والعالم الأوروبي، هي علاقة تقوم على العنف، وليست علاقة رومانسية - كما يذكر ذلك الطيب نفسه.

كذلك، فإن الطيب استغل السارد في هذه الرواية، ليكتشف حقيقة ذلك الصراع من جهة، وحقيقة الصراعات والتحولات في بلده السودان من جهة أخرى. فهو لم يجعل السارد عالماً أو محيطاً بالمعرفة. بل إنه مشارك في أحداث الرواية، متوسط المعرفة. ليحاول ربط بعض الخيوط المتعلقة بمصطفى سعيد، ليصل في النهاية إلى حالة الصراع في الجنوب، ويركز عليها أكثر من الشمال. وما كان وجود مصطفى سعيد في الرواية، سوى محاولة من الطيب، لمحاورة الذات، وكشف معالمها وخفاياها، ودعم وجهة نظره في الرواية.

أما رواية عرس الزين، فهي رواية تركز على البيئة السودانية البسيطة، وتقاليدها وعاداتها. فيوظف ذلك كله، من أجل تقديم صورة أصيلة عن بلده السودان. ولعل اختياره لشخصية الزين، لأن يكون بطل الرواية، يهدف لرسم ملامح الشخصية السودانية البسيطة والأصيلة. وما هي طبيعة هذه الشخصية، وكيف أثرت فيها الظروف المحيطة بها.

وما كان اختيار الطيب لسارد روايته هذه، بأن يكون عالماً، ومحيطاً بكل شيء، إلا رغبة في أن يكون قريباً من شخصيات وأحداث روايته، التي عاش منها في حياته. وعلى الرغم من موقع سارده الخارجي إلا

أنه قريب جداً، بل ومشارك، بما يطرحه من وجهة نظر، بين صفحات الرواية، أو على لسان شخصياته.

في حين أن بندر شاه، جاءت مكملة لوجهة نظر الطيب عن السودان، بما حفل به من صراعات واختلافات. ليبيّن الطيب وجهة نظره في هذه الرواية، من زاوية الصراع بين الماضي والمستقبل والحاضر. فمثّل الماضي بالجد أو بندر شاه، ومثّل المستقبل بالحفيد مريود ومحيميد، والحاضر هو الأب. وهي شخصيات، قد تكون امتداداً لشخصيات مضت، أو أنها موجودة، أو ستأتي في درب الحياة الطويل.

وهذا ما أوضحه الطيب، في أن هذه الرواية تركز على الضعف الإنساني، وهي محاولة لاستكشاف السودان وتراكماته الحضارية، والعلاقة بين السلطة والحاكم والمحكومين والمستقبل والحاضر والماضي.

ليعتمد الطيب على ساردين متعددين، في مواقع وأزمنة مختلفة، من أجل رصد هذا الصراع المستمر بين الأجيال.

ومن هنا كانت رؤيته الدقيقة للعالم، مؤكداً على أن الكاتب عندما يقوم ببناء عالمه الروائي، ورسم فضاءاته وشخصياته. فإنه ينطلق في كتابته الإبداعية، من مفهومه عن الواقع المحيط به. فالكتابة عنده هي إعادة صياغة هذا المفهوم، معتمداً على موقع رؤيته لهذا الواقع، وبما يثيره من مجموعة تساؤلات بين سارده وشخصياته من جهة، وبين النص والمتلقي من جهة أخرى. ليعتمد الكاتب في هذه المسألة، على موقع سارده في عالمه الروائي. ليبني عالماً له شخصياته، وزمانه، وأحداثه. بما يرغم المتلقي على التفكير، وفهم معنى الرواية العميق.

ويحاول الكاتب أن يمنحه الواقعية، من أنه نابع من التجربة الإنسانية. ليجعل من سارده، ناقلاً لهذا العالم، بما يحقق وظيفة الإيهام باستقلالية هذا العالم وحقيقته.

والطيب يحاول دائماً الظهور بمظهر الحياد، ويصبغ عمله بالاستقلالية. لهذا، فهو يعتمد سارداً محدود المعرفة، أو أقل معرفة من الشخصيات، كثير الدخول في حوارات شخصيات الرواية في (موسم الهجرة - بندر شاه). وذلك ليظهر العمل بصورة موضوعية، بعيدة عن السرد الوثائقي أو سرد السيرة الذاتية، التي تتطلب سارداً كلي المعرفة، مما قد يجعل العمل، مجرد نقل للأخبار والأحداث.

إلا أنه في (عرس الزين)، وفي ظل وجود سارد عليم. فإنه أفسح مجالاً كبيراً لشخصيات الرواية، في عملية السرد والحوار، بما جعلها تنطق في المواقف التي سكت عنها السارد.

وتعتمد رؤية الكاتب إلى العالم، على تأثره شخصياً من هذا العالم، وكيفية نفاذه إلى جوانب دقيقة فيه، ومدى فهمه وتحليله لها. وهنا يبرز الفكر وقيمته في رسالة أي عمل روائي. ويأتي هذا الفكر، في نظرة سارد العمل، ووجهة نظر شخصياته، حول نقطة أو قضية معينة، سواء دخل السارد معها في حوار، أو جعلها في حوار خاص بها، واكتفى بمشاهدة ذلك.

وللطيب رأي في أهمية الفكر والأيديولوجيا، بالنسبة إلى العمل الروائي. فيوضح أن الرواية، ترفع كاتبها إلى النقاش، فيقول:

«إن الرواية تتيح للكاتب الروائي أن يعمل في ضوء «تخطيط» معدّ سلفاً، أو متصور على الأقل، كما هي حال الرسم والرسام. فالمساحة واسعة، والعالم معقد ويفتن، كما أن الرواية تمنح كاتبها الارتفاع إلى مدارج نقاش أوسع لا تمنحه القصيدة التي هي مركزة بطبيعتها، والشاعر فيها مطالب ومضطر أن يحدد وجهة النظر الخاصة بمعنى ما، على غير ما هي عليه الرواية»(1).

إن رؤية العالم - وهي تصور فلسفي بالأصل - مرتبطة جداً بتيار الوعي الذي يبثه الكاتب في عمله الروائي. وهذا الوعي مرتبط بالواقع الذي يرسمه الكاتب للمتلقي، على أن يكون هذا الواقع على صلة بعدة أوجه أخرى للواقع العام. كذلك فإن رؤية العالم *Weltanschauung* - هو مصطلح نابع أيضاً من نظرية الألماني هامبولدت - يعني مدى ارتباط لغة الكاتب الروائية بالعقلية والثقافة والنظرة المستقبلية العامة بتاريخ الثقافة القومية. كذلك يرى فيبر، أن رؤية العالم لها تأثير كبير في الحياة الداخلية للفرد، وعلاقته الخارجية بالعالم والكون(2).

وهذه الأوجه المتعددة تتكون في الرؤى المختلفة، التي يضعها الكاتب في عمله الروائي، سواء على لسان سارده أو شخصياته، التي قد تصل إلى معرفة حقيقة ما، موضحة درجة الوعي التي وصلت إليها، على الرغم من عراقيل التصادم الواقعي التي تعترض طريقه نحو الحقيقة. وكأن حال الطيب الروائي، جاء على لسان السارد في موسم الهجرة إلى الشمال، بقوله:

«ثم أصبحت بين العمى والبصر. كنت أعي ولا أعي. هل أنا نائم أم يقظان؟ هل أنا حي أم ميت؟ ومع ذلك كنت لا أزال ممسكاً بخيط رفيع واهن: الإحساس بأن الهدف أمامي لا تحتي، وإنني يجب أن أتحرك إلى أمام لا إلى أسفل. لكن الخيط وهن حتى كاد ينقطع، ووصلت إلى نقطة أحسست فيها أن قوى النهر في القاع تشدني إليها»(3).

الهوامش:

1 - يمكن العودة إلى حسن أبشر الطيب: الطيب صالح - دراسات نقدية - دار رياض الريس، حيث تضمن الكتاب مقابلة مع الطيب صالح، بما احتوته من بوح ذاتي.

2 - بخصوص رؤية العالم ينظر: 1 - ميلكا أفيتش: اتجاهات البحث اللساني - ترجمة: سعد مصلوح، وفاء كامل - المشروع القومي للترجمة - المجلس الأعلى للثقافة - بدون تاريخ - القاهرة، ص 67. 2 - ر. هـ. روبنز: موجز تاريخ علم اللغة (في الغرب) - ترجمة: أحمد عوض - عالم المعرفة - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - عدد نوفمبر 1997 - الكويت - ص 286 - 287. 3 - السيد حافظ الأسود: تصور رؤية العالم في الدراسات الأنثروبولوجية - المجلة الاجتماعية القومية - المجلد السابع والعشرون - العدد الأول (يناير 1990) - مصر - ص 9 - 33.

3 - الطيب صالح: الأعمال الكاملة - موسم الهجرة إلى الشمال - ص 175.



الكتاب هل لايزال مصدراً للمعرفة؟

بقلم: أحمد فضل شبلول (مصر)

لم يعد الكتاب وحده مصدراً للمعرفة، فإلى جانب الكتاب ظهرت عشرات المصادر والوسائل التي من خلالها يتلقى الإنسان المعرفة. الفن في حد ذاته مصدر ووسيلة من مصادر ووسائل نقل المعرفة إلى جانب كونه مصدراً من مصادر المتعة والجمال والخيال، مثل اللوحة التشكيلية، والتمثال، والشريط السينمائي، والقصيدة الشعرية، والقصة القصيرة، والرواية، وغيرها.

ولن نتحدث عن هذا كله في هذه العجالة، ولكن سينصب حديثنا على مصدر جديد من مصادر المعرفة، ووسائل نقلها، ليس على مستوى البلد الواحد فحسب، ولكن على مستوى العالم كله، وأعني به شبكة الإنترنت، التي فتحت المجال على مصراعيه لأن تكون مصدراً من أهم مصادر المعرفة في العالم كله، ووسيلة من أهم وسائل نقل هذه المعرفة من مكان إلى آخر، ومن بلد إلى آخر، في لمح البصر، وبمجرد ضغطة واحدة على مفتاح (إنتر) بلوحة المفاتيح، أو (كليك) واحدة على أية وصلة من وصلات شبكة الانترنت التي تحتوي الآن على ملايين المواقع في شتى مجالات المعرفة.

ثم نعرِّج على الشرائح المغنطة التي تشير التوقعات إلى أنها ستُحدث انقلاباً جذرياً في طريقة تلقي المعرفة.

وليس هناك شك في أن شعبية شبكة الإنترنت تزداد يوماً بعد يوم، بعد أن كانت مقصورة في بداية عهدها (في عام 1969) على الأغراض العسكرية، وخاصة أثناء الحرب الباردة بين الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي، وما أن تفتت الاتحاد السوفيتي وانهار، وانتفى - أو قلَّ - الغرض العسكري لهذه الشبكة، إلا وسارع الجميع من أجل استغلالها في الأغراض المدنية كافة، فأصبح للشبكة، ومن يتعامل معها، وجودٌ كونيٌّ افتراضي، وأصبح الواقع الذي تمثله، واقعاً افتراضياً، يأتي موازياً تماماً للواقع الطبيعي الذي نحياه فعلاً، وكل هذا يتم دون استخدام الورق والأحبار والأقلام وما إلى ذلك، الأمر الذي ينتفي معه تماماً وجود الكتاب الورقي (التقليدي) أثناء

حديثنا عن هذا الواقع الافتراضي، الذي يرفع شعار «عالم بلا ورق»، بل ظهر ما يسمى بالإنسان الافتراضي، وهو الإنسان الذي يتعامل مع هذا الواقع الافتراضي، وهو جالس في بيته أمام جهازه الإلكتروني، منفتح على العالم الافتراضي من خلال شبكة الأنترنت، هذا العالم الذي يمنحه شكلاً أقرب ما يكون إلى شكل الأيقونة الصغيرة، التي تظهر على شاشة سطح المكتب. وهو بهذا الشكل يتخفَّى تماماً ولا تظهر إلا أفكاره ومعتقداته ومواهبه ولغته الحاملة لتلك الأفكار والمعتقدات والمواهب، وربما تنحرف اللغة عن طبيعتها في هذا الواقع الافتراضي، وتنشأ لغة جديدة تناسب هذا الواقع الذي يفرز لغة خاصة به - في بعض الأحيان - هي أقرب إلى لغة الاختزال، وهو ما بدأ يتشكل بالفعل من خلال لغة الشات أو المحادثة والحوار داخل الغرف الإلكترونية.

هذا الواقع الافتراضي بدأ ينتج أدبه، وبدأ ينتج ثقافته البعيدة كل البعد عن المنتجات الورقية من كتب ومعاجم وموسوعات وصحف ومجلات... إلخ، حيث صار كل شيءرقمياً، فهناك الأدب الرقمي، وهناك الثقافة الرقمية، وتحولت الكتب لأن تصبح كتباً إلكترونية أو كتباً رقمية (مثل *e-book*) وبدأت المعاجم والموسوعات تتحول هي الأخرى لكي تصبح الكترونية، وانتشرت مقولة بيل جيتس «إن كل تراث لن تتم رقمنته سيصبح تراثاً منسياً».

ومن هنا أخذ المثقفون أو الأدباء الرقميون يسارعون في تحويل أعمالهم السابقة إلى أعمال رقمية تنشر في مواقعهم، أو مواقع الغير، على الشبكة الدولية، وفي الوقت نفسه يحاولون نشر أعمال قدمائهم من خلال وسيط رقمي، وسأضرب مثالاً بالموسوعة الشعرية (الرقمية) التي أصدرها المجمع الثقافي بأبو ظبي والتي تحتوي في آخر إصدار لها على أكثر من مليونين وأربعمائة ألف بيت شعر، وتهدف إلى جمع كل ما قيل من الشعر العربي منذ ما قبل الإسلام وحتى العصر الحديث، وقد ضمت هذه الموسوعة التي جاءت في أسطوانة مدمجة واحدة، دواوين 2300 شاعر عربي، بالإضافة إلى 265 مرجعاً أدبياً تضمها زاوية المكتبة، فضلاً عن زاوية المعاجم التي تحوي عشرة معاجم لغوية، تعد أهم معاجم اللغة العربية - مع ملاحظة أن هذه الأسطوانة تباع في مصر بعشرة جنيهات مصرية فقط (أي أقل من دولارين) وأن لها موقعاً على شبكة الإنترنت، من الممكن إنزال الموسوعة منه بالمجان.

ولنا أن نتخيل لو أن المجمع الثقافي بأبو ظبي لجأ إلى الطباعة الورقية لمثل هذه الموسوعة، ماذا سيكون حال المتعاملين معها، أو حال مستخدميها. لن أتحدث عن المكان الذي ستشغله أجزاء الموسوعة على الأرفف الخشبية أو المعدنية، ولن أتحدث عن سعر هذه المجلدات، وإنما سأتحدث عن الخدمة البحثية التي يسعى إليها الباحث في حالة طلب معلومة معينة

عن شاعر أو عصر أو بيت شعري، كم سينفق من الوقت في حالة البحث ورقيا، وكم سينفق من الوقت في حالة البحث رقميا؟ ثم نقارن بين تدوين المعلومة بعد العثور عليها. في الحالة الأولى يلجأ الباحث إلى تدوين المعلومة بخط يده في أوراقه، وفي الحالة الثانية يلجأ إلى عمليتي النسخ واللصق في المكان المحدد من بحثه، دون أدنى تكلفة في الوقت والجهد. ثم أنه من الممكن أن يخطئ الباحث وهو ينقل المعلومة من مكانها بالمجلد، إلى مكانها في بحثه، أما في حالة النسخ واللصق فنسبة حدوث الخطأ قليلة جداً، إن لم تكن صفراً، فضلاً عن إمكانية سماع القصيدة ملقاة بصوت أحد الشعراء أو الفنانين، وهو الشيء المستحيل حدوثه في حالة الطباعة الورقية.

أيضاً سعى قطاع الفنون التشكيلية التابع لوزارة الثقافة المصرية إلى جمع تراث الفن التشكيلي في أسطوانات مدمجة، فأصدر أعمال بعض الفنانين على مثل هذه الأسطوانات، وتباع الأسطوانة الواحدة (بحوالي أربعة دولارات أمريكية) مثال على ذلك أسطوانة الفنان محمود سعيد، التي تعد معرضا تشكيلياً لأعمال سعيد، تشاهده وتتجول به، على شاشة جهازك وأنت جالس في بيتك.

وتمشياً مع روح العصر، فقد سبق أن اقترحت على القائمين على مشروع مكتبة الأسرة أن تصدر الموسوعات: مصر القديمة، ووصف مصر، وقصة الحضارة، وغيرها، في أسطوانات مدمجة، بدلا من هذه المجلدات الورقية التي تنأى بها رفوف مكتباتنا المنزلية. ولكن يبدو أن الهيئة المصرية العامة للكتاب لم تدخل بعد عصر النشر الرقمي، ونأمل أن تسارع الهيئة - من خلال قيادتها الجديدة - إلى اللحاق بركب التقدم العلمي والتقني في هذا المجال.

إن الموسوعة البريطانية على سبيل المثال لم تعد تطبع في طبعات ورقية منذ سنوات عدة، اكتفاء بطبعتها الرقمية التي حلت الكثير من مشاكل الطباعة الورقية، وتحديث المعلومات المستمر.

لحظات فارقة بين عصرين

لذ فإنني أستطيع القول إننا نعيش الآن لحظات فارقة بين عصرين من عصور النشر، هما النشر الورقي والنشر الرقمي أو الإلكتروني، تماما مثلما عاشت البشرية تلك اللحظات الفاصلة عندما اخترع يوهان جوتنبرج حروف الطباعة في عام 1465م فتحقق لعالم النشر قفزة نوعية هائلة وصفها مارتن لوثر - مؤسس المذهب البروتستانتي - بأنها «أسمى فضائل الرب على عبادة»، واستفاد منها المجتمع الإنساني طوال القرون السابقة.

وعلى الكتاب والأدباء والنقاد الذين يريدون مواكبة عصر المعلوماتية والنشر الإلكتروني أن يسرعوا في تأهيل أنفسهم معرفيا ومعلوماتيا، وأن يجيدوا مهارات جديدة متعددة، فعليهم أولا أن يتآلفوا

مع التكنولوجيا الجديدة،ويتعرفوا على أساسياتها، ولابد لهم من معرفة بإدارة قواعد البيانات، والسيطرة على الطبيعة التفاعلية للوسيط الجديد. وما أسهل عملية النشر بعد ذلك، حيث التحرر من قبضة الناشرين وأصحاب المعارض ولجان مقتنيات المتاحف، ويتم ذلك إما عن طريق البريد الإلكتروني *E-mail* أو تأسيس موقع على الشبكة العالمية، ولكي تنشر أفكارك على الشبكة، فإن كل ما عليك القيام به هو أن تطبع أفكارك على جهازك وتبعثها بالبريد الإلكتروني إلى الموقع المختار.

الإرهابيون وشبكة الإنترنت

لقد استفاد بعض الإرهابيين الجدد من وجود شبكة الإنترنت في حياتنا، وبدأوا يؤثرون على شبابنا من خلالها، فرأينا بعض الشباب ينجرفون وراء ما يسمى بعبادة الشيطان، وآخرون يتعلمون كيفية تصنيع المتفجرات من المعلومات المتاحة لهم على الشبكة، فأنتج هذا المناخ حوادث إرهاب يعاني منها المجتمع الدولي (منها حادثة حي الأزهر الأخيرة، على سبيل المثال)، ولعل فيلم «مافيا» للفنان الشاب أحمد السقا استطاع أن يضع يده على ظاهرة استخدام الشبكة الدولية في حوادث الإرهاب.

وبناء على هذا التصور العملي تصبح شبكة الإنترنت، أداة النشر الذاتي الأكبر على الإطلاق ويصبح من السهولة الاتصال بأناس لم تلتق بهم أو تسمع عنهم قط، والذين يتفق أن يشاركوك اهتماما ما. وفي هذه الحالة سيكون المجال مفتوحا أمام فرص أدبية وفنية ونقدية وعلمية تفوق الخيال لجيل جديد من النابغين خاصة أن تكنولوجيا المعلومات تمثل تهديدا حقيقيا للمبدع (التنفيذي) سواء من حيث إنتاجه أو طبيعة عمله.

اتحاد كتاب الإنترنت العرب

ونتيجة لكل الانجازات الرقمية التي تحققت في السنوات القليلة السابقة، فكر مجموعة من الأدباء والكتاب العرب المتعاملين مع شبكة الإنترنت، وأصبحت جزءاً من إيقاع حياتهم اليومية، في تكوين اتحاد كتاب الإنترنت العرب، وقطعو شوطاً بعيداً في هذا المجال، وأصدروا بيانهم التأسيسي الذي جاء فيه:

(إننا نعيش الآن في لحظة تحول كبرى، ولحظات التحول هي لحظات ارتباك وحيرة وضبابية، وأصحاب الرؤى وحدهم هم القادرون على الإبصار، وتلمس الدرب فيها، ذلك أننا وجدنا أنفسنا ـ نحن العرب ـ فجأة في ظل ثورة أخرى لم نستعد لها كأمة، وداهمتنا كمد كاسح بحيث غدونا متلقين لا مشاركين فيها، وهذه الثورة هي الثورة الرقمية التي أخذت تجتاح كل جوانب الحياة من حولنا ونحن لا نشعر، فلقد ولد العصر الرقمي، وتغير المجتمع والناس من حولنا، وتغير شكل الحياة تبعا لذلك، وتغيرت المفاهيم والقيم، أو هي في طريقها للتغير السريع.. وظهر إلى

الوجود مفهوم الحياة الرقمية، والمجتمع الرقمي، والواقع التخيلي والإنسان الافتراضي.

لقد زلزلت - إثر هذه الثورة الكاسحة - سلسلة المفاهيم والقيم الراسخة والمتوارثة على مدى الأجيال، وظهر للوجود نظام قيمي جديد، ومفاهيم أخرى مختلفة للحياة والواقع الذي ما عاد واقعا مستقرا وثابتا كما كان، بل أصبح واقعا افتراضيا تحول فيه الخيال إلى واقع، والواقع صار كما الخيال، وحتى الخيال نفسه انتفى من كينونته الحلمية، فصار معرفة لا يحدها شيء سوى قدرات العقل البشري اللامحدودة.. فأين نحن من ذلك كله؟

إذا انتظرنا.. فإن العالم لن ينتظر، والقطار يسير بسرعة الضوء محيدا المسافة التي أصبحت نهاية تقترب من الصفر مثبتا الزمن وعابرا له في ذات اللحظة.

إننا نشعر أن المسؤولية الكبرى تقع الآن على عاتق المثقفين العرب أينما كانوا، فهم طليعة هذه الأمة، وضميرها الحي، لطرح رؤى وأطر جديدة ومغايرة، تتواءم مع تسارع الحياة الرقمية الجديدة والمجتمع الرقمي والواقع الافتراضي الجديد.

وقد لاحظنا أن هناك العديد من الجهود الفردية المتناثرة هنا وهناك من قبل مثقفين وكتاب عرب متحمسين للحاق بركب هذه الثورة، والمشاركة الفعالة فيها، وفي صنع المستقبل وكسر الحدود الجغرافية المصطنعة بيننا في الوطن العربي، وبيننا جميعا والعالم، خصوصا وأن المسافة غدت نهاية تقترب من الصفر، فارتأينا أن هذه الجهود الفردية المتميزة بحق، وحتى تكون أكثر فعالية وتأثيراً، لا بد لها من ناظم يجمعها ويوحدها ويدافع عنها ويحمل رسالتها للعالم كله.

لهذا.. ومن هذه المنطلقات جميعها أرتأينا نحن - مجموعة من المثقفين والكتاب والإعلاميين العرب - تأسيس هيئة ثقافية عربية رقمية تسمى «اتحاد كتاب الإنترنت العرب»، ونحن ومن خلال تأسيسنا لهذا الاتحاد نضع صوب أعيننا العمل الجاد لتحقيق الأهداف التالية:

- نشر الوعي بالثقافة الرقمية في أوساط المثقفين والكتاب والإعلاميين العرب، وكذلك نشر الوعي بالثقافة الرقمية بين أوساط الشعب العربي.
- يسعى الاتحاد جاهداً لتحقيق قفزات نوعية في وعي الشعب العربي عموماً للالتحاق بركب الثورة الرقمية التي تجتاح العالم.
- المساهمة الفعالة في نشر الثقافة والإبداع الأدبي العربي، من خلال استخدام وسائل العصر الرقمي، بما فيها شبكة الإنترنت.
- توحيد الجهود الفردية للمثقفين العرب عموما وأعضاء الاتحاد خصوصا لنشر وترسيخ مفهوم الثقافة الإلكترونية، والدخول بقوة فاعلة ومؤثرة عالميا للعصر الرقمي.
- رعاية المبدعين والموهوبين العرب، وتنمية قدراتهم والعمل على إبرازها ونشرها رقميا.
- السعي الحثيث لإدخال الثقافة والإبداع العربي بأصنافه كافة،

ضمن سيل المعلومات المتدفق السريع.

- ترسيخ مفهوم أدب الواقعية الرقمية، بصفته الأكثر قدرة على الاتساق مع روح العصر.

- إنشاء دار نشر إلكترونية تسهم في نشر الإبداع الأدبي العربي بكافة أشكاله.

- التواصل الفعال والمؤثر مع سيل المعلومات المتدفق من خلال التواصل مع المثقفين من أرجاء العالم كافة، وإنشاء صيغ للتبادل الثقافي معهم باستخدام شبكة الإنترنت.

- العمل على إيجاد مكتبة إلكترونية عربية شاملة تحتوي على الإنتاج الثقافي العربي ونشره إلكترونيا.

- الدفاع عن حقوق الملكية الفكرية للكتاب الذين يمارسون كتاباتهم رقميا وعلى شبكة الإنترنت).

النشر عن طريق شريحة في الحذاء

غير أن أمر النشر الإلكتروني قد يكون أكثر إثارة في المستقبل القريب، عن طريق النشر باستخدام الحذاء، وذلك بوضع شريحة إلكترونية أو إلكترون في الحذاء يمكنه نقل معلومات شخصية إلى الآخرين، وكل ما على المرء أن يفعله هو أن يصافح يد شخص آخر، ولأن الجلد بطبيعته مالح وناقل للكهرباء، فمن الممكن لكتاب، أو لسيرة ذاتية أن تنتقل كهربائياً من الحذاء إلى الأيدي، ومن ثم إلى يد الشخص المتعرف عليه، ومن ثم إلى حذائه، وقد يثبت هذا في نهاية الأمر جدواه كطريقة ملائمة لتبادل مكتبات إلكترونية ضخمة مع شخص آخر في الشارع، وفي غضون ثوان قليلة، ومن هنا تأتي أهمية الأحذية التي تدخل حلبة النشر الإلكتروني لأول مرة في حياة البشر، ليتحول الحذاء إلى التعامل مع ذهب الأدمغة، إلى جانب تعامله مع ذهب الأتربة.

انقلاب في طريقة تلقي العلم والمعرفة

ليس هذا فحسب، ولكن توصل العلماء أيضا إلى أنه بإمكان الخلية العصبية أن تطلق وترسل إشارة إلى شريحة سيليكونية، وأن بإمكان هذه الشريحة السيليكونية أن ترسل إشارة أيضا إلى الخلية العصبية، وإذا ثبت نجاح هذه الطريقة على الخلايا العصبية البشرية، فإننا سنكون أمام فتح جديد للنشر الإلكتروني، حيث يمكن للمخ البشري أن يستقبل كل المعارف والخبرات البشرية السابقة والحالية، دون قراءة تقليدية. وسيحدث هذا بلا شك انقلاباً بشرياً هائلاً، بل جذرياً، في طريقة تلقي العلم والمعرفة. وفي هذا يقول د. خالص جلبي: «يتم زرع الدماغ برقائق كمبيوترية مدمجة بحيث تتحد النهايات العصبية مع الرقائق الإلكترونية *ships* وتتبادل من خلالها الأعصاب والكمبيوتر، المعلومات».

كما يمكن من خلال وصل مراكز الدماغ العليا بالكمبيوتر، نقل

معلومات وذكريات من دماغ أي إنسان إلى أي كمبيوتر، أو إلى إنسان آخر، بما يشبه عملية النسخ الفوتوغرافية.

ليس هذا فحسب، بل إن تفريغ المعلومات سوف يعتمد نظاما إلكترونيا، وليس نظاما فيزيائيا قاصرا، فنحن الآن حينما نريد نقل المعلومات لانزال نركب ظهر الصوت الفيزيائي، أما بهذه الطريقة الجديدة فسيتم نقل المعلومات في لمح البصر، مما يمكن نقل أو تفريغ (أو إنزال) انسكلوبيديا (دائرة معارف) كاملة في دماغ إنسان في دقائق معدودة، تماما مثلما ننسخ القرص المدمج أو القرص المرن (ديسكيت) من الكمبيوتر، بما يشبه نقل البيانات من كمبيوتر إلى آخر، ومنه إلى البشر، فيتحقق شيء مذهل أشبه بالإنترنت، ولكن من شبكة عصبية كهربائية بين كمبيوترات العالم وأدمغة البشر أجمعين.

ليس هذا فحسب، ولكن الأمر الذي ربما يشبه روايات الخيال العلمي، يكمن في قدرة العلماء على إنتاج ترانزستورات كمية دقيقة أصغر من الخلية العصبية، مما يمنح الكمبيوتر قدرة على تطوير الخلايا العصبية إلى شبكات عصبية بقوة الشبكات الموجودة في المخ البشري، وعن طريق الثورة البيوجزيئية، يصبح من الممكن استبدال الشبكات العصبية لدماغنا البشري بأخرى مصنعة مما يعطي البشر في الاتجاه النهائي للبحث العلمي شكلا من أشكال الخلود، ويمنح الفرصة أيضا لنسخ الدماغ البشري خلية خلية. وأعتقد أن هذا هو أقصى ما يطمح إليه العلماء في الوقت الراهن، وما لم يكن يحلم به أبدا الناشرون الإلكترونيون أو الرقميون.

وبنظرة مستقبلية يمكن القول إن كل المعلومات المخزنة حاليا في كل كمبيوترات العالم، قد يمكن في يوم ما تخزينها في مكعب مجسم وحيد، عن طريق تداخل شعاعين ليزريين مع بعضهما.

بعد هذه الإطلالة السريعة على الحاضر والمستقبل القريب، نستطيع الإجابة عن السؤال المطروح اليوم: هل الكتاب لايزال مصدرا للمعرفة في عالمنا المعاصر؟



- الملفوف الساخن

سوزان خواتمي

- صوت

هدى الجهوري

- إشارات المرور

أنيسة عبدالرحمن الزياني

الملفوف الساخن

بقلم: سوزان خواتمي (الكويت)

صفعة واحدة.. ثقيلة.. قاسية.. ظالمة.. وكافية لتنبئه بما قد يليها.

قليل من العنف، كمزاح ثقيل من صديق سمج جعله يعترف.

- ستنطق يا ابن الكلب.

الكف القاسية هوت فوق صدغه مثل سيخ النار، أزَّ خيط الألم، اتقد خده، فصرخ مستجيراً.

- أرجوك يا سيدي.. سأعترف.

وقد اعترف لسببين، أولهما أنه ابن كلب كما كانت تصرخ والدته حين تفور بغضبها، والثاني أنه يستطيع احتمال برودة بلاط السجن لسنتين إن وقع بين يدي قاض رحيم أو ثلاث كحد أقصى، ولكنه لن يحتمل صفعة أخرى من كف الضابط الأخطبوطية..

سالت دموعه..

روى تفاصيل سرقاته على مسامع الضابط:

- أما ما بقي من المال والذهب فقد خبأته داخل كيس خام في (طاقة) حمام بيتي، خوفاً من اللصوص.

- أعطني عناوين البيوت التي سرقتها يا ذكي زمانك.

كخطف البرق تذكر: فيلا في الشهباء، وأربعة بيوت في المحافظة، وواحد في منطقة الشيخ طه، ومحلان في التلل، وأشرطة كاسيت من سيارة كانت مفتوحة أمام أحد دور السينما، محفظة صبية في إحدى سيارات السيرفيس، هاتف نقال.. سطل لبن من دكان جارهم أبو يوسف..

استغرق الاستجواب الليل بطوله.. وحين غمر ضوء النهار صفحة السماء.. أغلق الضابط المحضر على أقواله، أطفأ المصباح الجانبي.. تمطى متثائباً لاعناً حرامية منتصف الليل.

رماه الشرطي في زنزانة رطبة، وناوله بطانية تفوح منها رائحة عرق

حادة، بين عظام جسده المتكومة والبلاط البارد المتسخ، بساط لا لون له، ذاك تفصيل لا أهمية له، فالإعياء نال منه، ثنى مرفقه تحت رأسه، لملم باقي جسده على نفسه، أغفى متعباً، وشوق حثيث لحضنها الدافئ يتسرب بين مفاصله، يهدهده حتى ينام.

***

ظهيرة البارحة فقط كان أسعد رجل في العالم. يطحن بين أضراسه لقمة ساخنة تغلي، فهو يحب محشي الملفوف المحمّض بدبس الرمان الذي تطبخه زوجته نجاح وتقدمه له ملهلباً.

نجاح ست بيت شاطرة ولا كل الستات، لها نفس طيب في الطبخ والنفخ، حمامها ومطبخها يشعان نظافة، إضافة إلى أنها تنقلب امرأة مثيرة حين تقشر له التفاح وتلقمه الفصوص بيدها، فيقضمها ثم يأتي على الأصابع الملونة بالأحمر القاني.

قال له أبوها: خذها بالثوب الذي عليها، وزغردت زوجة أبيها.

أحبها منذ كانت تلعب على رصيف الحارة.

حين ضمها إلى صدره صار أكثر الرجال سعادة.

غرفة فوق السطوح بملحقاتها كانت كافية آنذاك ليعيشا نعيم الحب.. متى كبرت أحلامهما ولم يعد المكان يتسع؟

حين تزوج نجاح، كان يعمل سائقاً لشاحنة المعلم حسن يسافر بحمولة الخضار والفواكه من حلب إلى السعودية، جلوسه وراء المقود في عتمة الليل وغبش الطرقات الموحشة لم يكسبه الثروة التي تذيقه طعم الملذات، بل إن صوت أم كلثوم الذي يرافق دربه كان يجعل من قلبه خرقة بالية يعتصرها الشوق إلى دلال نجاح وغنجها.

تقول له وهي تدلك وتاب رقبته: البيت فاضي من غيرك يا حمودة...

كانت تتشيطن تحت لحافه وتسأله بهمس مبحوح: متى ستشتري لي مبرومة الذهب التي وعدتني بها؟

يرتجف فؤاده هلعاً. ما أقسى زعلها حين يتلاقى قوسا حاجبيها ويتغضن جبينها على هم الوعود التي لا تتحقق!

نجاح تستاهل سوق الصاغة بأكمله، لكن الله العين بصيرة واليد قصيرة فكل ما اشتراه لها: حلق تخشخش كراته في أذنيها كلما حركت رأسها.

ظل فقيراً..

عاد ذات ليلة، ورأى نجاح تبكي وبدنها يرتجف من الحرارة.. لم يكن يملك ثمن الدواء حملها وركض بها إلى العيادة الليلية المجانية.. ساعة انتظار، وتكشيرة المرضة، وتثاؤب الطبيب المناوب..

اتخذ قراره: سيشتري لنجاح الأساور التي تريدها.

حظه العاثر جعل جرس الإنذار يرن وهو يحاول دخول أحد البيوت، وبغمضة عين أحاط به كل شرفاء العالم.

***

نخز الشرطي خاصرته فانتفض مرعوباً.. عرك نعاس عينيه.. لملم

أطراف سترته حول صدره، وتبع خطوات الشرطي الثقيلة.

ضابط الليلة الماضية، يرتشف الشاي الساخن وبجانبه مدفأة تتقد نيرانها.. شعر بالحرارة تفكفك عظامه المتجمدة.. أراد أن يقترب أكثر، خده الأزرق والجرح الصغير عند زاوية فمه جعلتاه يتراجع عن الفكرة.

أنار الضابط ثريا ابتسامته العالقة فوق فمه ثم لعقها بلسانه قائلاً:

- لديك زيارة..

حرك حاجبيه بخبث ثم أضاف:

- حريم.

غيظ يتقد برأسه كجمرة في مهب الريح: لحن قديم.. خشخشة أساورها.. برد عظامه.. دفء حضنها.. ليل الطرقات الموحش.. الصفعات المؤلمة.. رائحتها.. ولقمة ساخنة من محشي الملفوف تحرق سقف حلقه.

ما أن لمح وجه نجاح الطافح الحسن يطل بشبابه من شق الباب حتى وثب إليها كنمر غاضب.. رفع يده إلى الأعلى.. وهوى صافعاً اندهاشها، ومن غير أن يكترث لدموعها النافرة وصرخة الألم التي فلتت منها، أدار وجهها نحو باب الغرفة، ودفعها بقسوة من بين كتفيها إلى الخارج.

زعق بصوت جهوري هز جدران غرفة المحقق الضيقة:

- إياك أن تأتي إلى هنا مرة أخرى لأي سبب.. أتفهمين؟... لأي سبب..



بقلم: هدى الجهوري
(سلطنة عمان)

مالون صوتك يا أمي.. ما طعمه؟!

أحاول الآن أن أتغلب على هذه الحركة الغبية التي بدأت تدير كعبها العالي على رأسي.. عقارب الساعة.. الضوء... السيارات التي تقطع الشارع المقابل لبنايتنا والمطر الذي يصفع الشجيرات الصغيرة التي نستها جارتي على شرفتها في يوم بارد كهذا. أفترش الأرض، وأتكىء على طرف السرير لأشعر أن الأشياء التي تتحرك حولي تمتلك قابلية مخيفة على خذلاني لأنها يوماً لن تقف لتتبادل معي القهوة والعناء. أحاول جاهدة أن أعطل هذه الحركة لكن أصواتها تتصاعد كالأبخرة أو كصداع في الرأس هذه الأصوات هي نفسها أصوات الأصدقاء حين تندس أنوفهم الكبيرة في حكاياتي، هي نفسها أصوات الأطفال الذين يشجرون الشارع بلعب الغميضة، وهي أيضا أصوات النساء اللواتي يعلكن النميمة ثم ينفخنها كبالون صغير يفرقع الحارات المجاورة أفكر الآن أن الأصوات سبب حقيقي في إصابتنا بالخرف باكراً فثمة أصوات تصيبك بالهلع وتدفع قلبك لأن يقفز من فمك، وأصوات تنحني عليك كمظلة، وأصوات تأتيك راكضة على غيمة فرح وأخرى تتعثر قبل أن تحتفي بسماعها. أفكر أيضا بضرورة أن نعلق أجراساً صغيرة على حناجر من نحب كي لا يضيعوا منا حين تعقد الأصوات حقائبها ويتورط الموتى بالايماء. الأصوات طويلة كالنخل تشعرك برغبة هائلة في أن تثقب رأسها برصاصة. في أحيان كثيرة ألصق يدي على أذني.

وأصرخ: اصمتوا.. أصواتكم تجعلني أحب وأخاف وأبكي وأصفع الهواء بقدم القهقه... لكنني دائماً اكتشف أن صوتي يرتجف ولا يدحرج كلمة.

مالون صوتك يا أمي... ما طعمه؟ ولماذا حين دغدغ أذني لأول مرة رفست الهواء بقدمي ومددت

أصابعي كبراعم.. كم كان طول صوتك وأنا أحبو نحو الدرج الذي لم أتمرس بعد الصعود إليه ولم ارتبكت حين انفلت صوتك مني وقد أودعتني لأول مرة في يد المعلمة.. كنت مكتفية بصوتك يمشطني كالعشب وكمشجب أنيق أعلق عليه أمنياتي لم أكن أعرف أيضا أن للأصوات رائحة ولكني يومها اكتشفت أن صوت المعلمة يحمل رائحة بومة ربما لأنها ضربتني في أول يوم دراسي لي ولم أخبر أمي حتى لا يتغير لون صوتها الذي أحافظ عليه طرياً وناعماً وبرائحة القرفة. أصوات البنات في الصف ملبدة ربما لأني أحتفظ بمسافة جيدة بيننا. قبل أن أنام وحين تغلق أمي الضوء في غرفتي وتحمل صوتها للنوم بعيداً عني أشعر بالخوف من صوت الظلمة الذي يتراقص بالقرب من الشراشف البيضاء أفكر دائماً في أن أختبىء تحت السرير لأسترخي على بطني وأمد أصابع يدي العشرة لأشعل صوتها فلأصابعي حكايات حين أسمعها تنام الظلمة خارج غرفتي. ذات مرة مددت إصبعي على لسان أمي لأتذوق صوتها لم أعرف وقتها ما طعمه لكني أدمنت عادة سيئة أن أمص إصبعي إلى سن متأخرة. الجميع أشار إلى أمي أنه تصرف ينم عن نقص عاطفي.. لم يكونوا بعد يفهمون أني أتذوق صوتها. عندما رزقت أمي بطفلة جديدة استبدلت رائحة القرفة في صوتها برائحة شمع يذوب، واستبدلت أنا عادتي في مص الإصبع برضاعة الدمى لساعات طويلة في غرفتي. وحين أصبح لي قدمان تحملاني لأبعد من مزرعتنا اكتشفت أن العالم أكبر من صوت أمي وأقل أمناً وقتها سألتها عن أول صوت تسلل إلى أذني فقالت لي: كان جدك حين أذَّن في أذنك... لا أذكر ذلك جيداً لكن لصوت جدي رائحة مربكة لم أتكهن بعد ما هي لكنها كثيراً ما تقرعني كطبلة. أبناء جيراننا الذين شاطرتهم اللعب والحكايات، وكنت أخترع لهم الأسماء والمسرحيات التي تروق لهم أستعين بهم في أحيان كثيرة لكي يسرقوا لي القصاصات التي يخلفها الخياط لأصنع منها قمصاناً للدمى لأن أصواتهم أطول قامة من صوتي حين يغضب الخياط الهندي الذي يملك صوتاً لا أفهمه ولا أجيد التعاطف معه لإعتقادي أنه نسي صوته في الهند وجاء بفقاعة تبقبق في فمه. كثيراً ما كنا نسرق القصاصات ونركض لنتسلى برغوة الغضب التي تهدر في حنجرته. أختي ورغم أنها لا تجيد سرقة القصاصات مثلي كانت أكثر مهارة مني في حياكة القمصان للدمى ولم أكن أشعر بالحسد منها لأنها فتاة لا تستهلك صوتها بالأحاديث التافهة مع أبناء الجيران. دائماً كنت أخشى أن أموت وفي فمي حكاية لم أقلها وحين يحصل أن أتذكر حكاية أنام على بطني تحت السرير وأشعل رؤوس أصابعي لأندلق بالثرثرة الطويلة.

كنت أدرب صوتي ليصبح له رائحة ضوء لكني أصبت بالخذلان حين أصبح له رائحة قبو قديم... لماذا

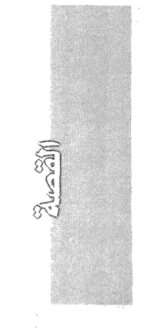
يحصل ذلك معي أنا امرأة الحكايات والفرح... بعد زمن قصير أصبح لأختي التي تصغرني بعامين صوت برائحة الضوء.. لا أدري هل ينبغي أن أكف عن تبادل الكلام أخشى أيضاً أن أصاب بسكتة صوتية. أبناء الجيران الذين كبروا وأصبحت لهم لحى وشوارب بدأوا ينفرون مني كلما جمعتنا الشوارع لأن رائحة صوتي أصبحت نتنة كرائحة قبو قديم.. خيار صعب أن أبتلع صوتي وأمضي بكل عتمتي. أمي شعرت بالفرح لأني بدأت أعتني كأختي بلياقتي في تداول الأحداث بصوت منخفض، ولأني أيضاً بدأت أضع يدي على فمي كلما ضحكت لم تكن تعرف أني أخشى أن تتسربل رائحة صوتي بينهم كفضيحة. لم أعد ملائمة للعيش ولتبادل الحلوى والمقالب والركض لا أستطيع أيضاً أن أخترع المسرحيات والأسماء. سأبقى في البيت وأراقبهم وهم يكبرون بعيداً عني وسأشعر بالخجل كلما مروا بقربي. أختي أيضا تجلس في البيت مسترخية تخيط الفساتين بشكل متقن وأنا أشك إصبعي بالإبرة.. لم أحسدها يوما لكني الآن أتآكل من الداخل لأن لصوتها رائحة ضوء. الرجل الذي طلب يدي من أبي طلب أن يراني وأنا طلبت أن أسمع صوته. صوته مغلق لا تتسلل إليه الشمس لكنه يجيد دهنه بالأصباغ أخبرني والدي أنه رجل نزيه. فتحت عيناً للدهشة رجل نزيه وجدار صوته لا يملك ثقباً يمرق من خلاله خيط ضوء من الأكيد أن والدي كان يمزح ولكني وقتها لم أستطع أن أرفع صوتي حتى لا تفوح رائحته. أمي استعادت رائحة القرفة في صوتها حين اعتقدت أني عروس ينقصها الحناء والرقص. لا أدري لماذا شعرت وقتها برغبة ملحة في أن أمرر إصبعي على لسانها لأذيب طعمه في فمي. أختي قالت: سيخفت جنونك عندما تتزوجين... هل كانت تعني أن زوجي سيتبرع لي بنصف العقل الذي ينقصني...؟ كنت وهو نتشابه إلى حد مخيف في صوتينا لدرجة أنه حين يكلمني أشعر أن الصوت القادم هو صدى لصوتي رغم إعتناءه الباذخ بالأصباغ المغوية والألوان العالية الجودة التي بدأ يقتنيها مؤخراً سألني ذات مرة وهو يداعب أصابعي بين كفيه: لم لا تلوني صوتك...؟ قشعر بدني ولبسني الخوف شعرت برائحة صوتي الكريهة تتدافع في المكان - جذبت أصابعي من بين كفيه وركضت بكل خوفي وقلبي الذي بدأ يغدق.. لماذا طلب مني وهو يضغط على أصابعي ألوان صوتي.. هل كانت تزعجه الرائحة... سأتبرع بصوتي للجحيم... سأبيعه في سوق الخردة.. سأرش عليه المبيدات الحشرية لكني لن أشتري له الألوان والأصباغ.. أركض... أركض.... الجميع يلتفت لي والرائحة ترشح من أنفاسي وصوتي يضمر. حين شعرت بالبكاء أيقن والدي أن الرجل الذي طلب يدي منه لم يكن نزيهاً، واستبدلت أمي رائحة القرفة في صوتها برائحة شمع يذوب.. هكذا هي تبدل صوتها كما تبدل جاراتها،

أو الصحون التي تصفها على واجهة المطبخ... أختي لا تستهلك صوتها ترقبني بنصف عين مدعية أنها منشغلة بالحياكة... صوتي الآن تنهشه ديدان العتمة ربما سيقع دفعة واحدة إحدى صديقاتي بدأت تعتني بترميمي، ورغم درايتي أن صوتها ملفق إلا أني أسندت رأسي جيداً عليه، هذه صديقتي الفائقة في اختلاق الأكاذيب الطويلة تشعرك وهي تفتح فمها أنها ستفتح لك جناح أو غيمة للتحليق معها. كنت أعرف أنها تكذب إلا أنها كانت تجيد رتق ثقوب صوتي، ورغم ذلك تركت صداقتها باكراً بحجة أن رائحة صوتها الملفق بدأت تزعجني. لم أسمع صوتها بعد ذلك. بريدي العادي كان يحمل لي رسائل منها أقرأها تحت البطانية، وفي الأعياد كانت تبعث لي بطاقات تهنأه تباغتني الموسيقى والكلمات منها ساعة افتحها. يوجد في منزلنا هاتف لا أرفع سماعته خشية أن يربكني صوتها، يحدث أيضا أن تتدبر المصادفات الغبية لقاءات عفوية في الطرقات التي نتبادل فيها الخطى ولا نتبادل الكلام لم تكن تزعجني حتى بإلقاء التحية رغم أن بريدي يكتظ برسائلها التي تنسقها على أوراق ملونة دون أن تنسى تعليق الملصقات التي أحب، والقلوب الحمراء على الزوايا. أصبحت من هواة جمع الرسائل لقراءتها تحت البطانية رغم كوني طرف ردئ في مسألة الرد عليها. ذات مرة تذكرت المعلمة التي كان لصوتها رائحة بومة قالت: الكذب طريق النار.. وقتها خطر بذهني أن أحرق جميع رسائلها وبطاقات الأعياد تلك التي حين أفتحها تخرج منها الموسيقى والكلمات.. ربما لأن صوتها الملفق بدأ يتكاثر في صندوق رأسي ففي الليل أشعر بالكثير من الوشوشات التي يتسربل من خزانتي.. لا أحتاج الآن إلى رسائلها ... كانت تكذب علي إذاً.. اخترعت الرسائل كبديل جيد لصوتها.. الآن تماما أيقنت أنها خدعتني وأن ما كانت ترسله في بريدي لم يكن أكثر من صوتها الملفق بكيت كثيراً حين أحرقت رسائلها وبطاقات الأعياد تلك التي لم تعد لها كلمات أو موسيقى... لكني الآن آمنة كما أني لن أفتح البريد بعد الآن، وإن ثقب الطنين فتحته الصغيرة.

●●●

في أحيان كثير أشتاق لصوت والدي الذي يحمل لي رائحة موجة تنحسر حتى وهو بقربي يتناول الطعام معي، وينام في الغرفة المقابلة لغرفتنا أنا وأختي، أتبادل معه الصباح والمساء والأعياد دون أن تنجرف رائحة الموجة في صوته لترشني حتى أنتفض تكتفي موجته دائماً بأن تعلق وشوشاتها في المحارات القابعة بيننا كالشوك.. حين يكلمني والدي أطلب منه دائماً أن يرفع صوته أو أن يعيد الجمل التي يقولها لأن وشة الموج المنحسر في صوته تعيق سماعي. الفتاة التي تجلس خلفي في المدرسة أخبرتني أن لوالدها صوت مرتفع وقعت على رأسي من الحسد، وأنا أستدير

نحوها كان لها وجه معجون بالضرب، وهنالك بقعة زرقاء بالقرب من عينها التي أوشكت أن تدمع.. بعد محاولات كثيرة أخبرتني أن والدها ضربها بقسوة حين وضعت أحمر للشفاه. أفكر الآن ملياً في أن أمد الموجة المنحسرة في صوت والدي عندما عدت من المدرسة اشتريت أحمر شفاه فاقع من ماركة رخيصة دون أن أنسى ضرورة تنبيه البائع الهندي أن لا يقول لأمي شيئاً،، ثم ركضت مسرعة نحو بيتنا خبأت قلم الروج في درج خزانتي. وفي المساء حين تأكدت أن أختي نائمة وقفت أمام المرآة، ولونت شفاهي وأنا أضحك لأن يدي كانت ترتجف ولون الحمرة يفيض من أطراف فمي. خرجت إلى الصالة وجهي كان مقابل وجه أبي المندمج كلياً في نشرة الأخبار على شاشة التلفاز. وقعت عيناه علي... لكن صوته لم يرتفع... لوحت بيدي، وأنا أشير إلى شفاهي.. وقتها فقط أيقنت أن أبي كان أعمى أيضاً.. لم يكن ينتبه لجسدي وهو يستدير لم يكن ينتبه لي، وأنا أصبغ شفاهي، وأركض مع الصبيان، وأركب الدراجة تلك التي تخص ذكور حارتنا... لم يكن يغلق رتاج الباب خلفه بالمزلاج كما يفعل الآباء عادة... كل ما كان يستطيع فعله هو أن يمص صوته كالبوظة... مؤخراً بدأت أتجاهل وجوده في المنزل، وقليلاً قليلاً بدأت أنشغل عنه برائحة القبو التي أصابت صوتي... ومن يومها أصبح الحديث إليه هو الشيء الطارئ على عادتي.



إشارات المرور

بقلم: أنيسة عبد الرحمن الزياني (البحرين)

وأخيراً.... بعد الإعلان للمسافرين للتوجه نحو بوابة الطائرة المستعدة للإقلاع.... وقفت ريثما يسلمها الموظف الجزء المتبقي من بطاقة الدخول ومن ثم سارت الهويني تطيب نفق العبور الخانق برائحة البخور العالقة بعباءتها.... غير آبهة بالمسافرين الذين يتسابقون من حولها للوصول إلى مقاعدهم والتمركز فيها بعد احتلال أغراضهم المحمولة أكبر مساحة من الخزائن العلوية متناسين حاجة الآخرين لها... ليبدأوا بعد ذلك بمطالعة المسافرين الباحثين عن مقاعدهم وخزائن خاوية لأغراضهم... فترتسم على شفاههم ابتسامة لائمة تقول لهم...

هذه نتيجة تأخركم....

وما إن وصلت مدخل الطائرة حتى استقبلتها المضيفة بابتسامة قططية باهتة.... إذ كانت تربط حول عنقها الرقيق شريطاً مرقطاً.... تتوسط جانبه الأيسر ربطة كبيرة تمتد من الأعلى إلى الأسفل فتأكل نصف وجنتها اليسرى وجزءاً من جيدها المرقط بالنمش.... تناولت منها بطاقة الدخول.... وكما تفعل مع الجميع.... أشارت بيدها في خط مستقيم إلى المقعد البعيد هناك.... وكأنها تقول لها....

- اذهبي وابحثي بنفسك عن مقعدك....

سارت تتلفت يمنة ويسرة.... عابرة مقاعدالدرجة الأولى ورجال الأعمال.... تصطدم رؤيتها بأصحاب الوجوه الحمراء يغرقون في تلك

المقاعد العريضة يتضاحكون مع بعضهم البعض.... ولم لا.... فهم مرفهون هنا.... في غير أوطانهم....

وحين وصلت مدخل الدرجة السياحية.... وقفت تتأمل الحروف الأبجدية الإنجليزية والتي تحفظها عن ظهر قلب.... فالعلم في الصغر كالنقش على الحجر.... وحطت عيناها على رقم مقعدها.... فاتجهت نحوه تخب بعباءتها الواسعة.... لتفاجأ بمقعدها في الوسط.... وعن يمينها وجه أحمر يقرأ الصحيفة غير مبال بمن سيجاوره....

لم تجلس... وظلت واقفة ريثما تتأكد من الجالس عن يسارها... وتتمنى أن تكون سيدة مثلها... فهي لن تقوى على الانحشار بين رجلين وتمديد قدميها المتعبتين.... ومطالعة المرآة بين الفينة والأخرى لإصلاح زينتها وخمارها..و..و....و.... امتلأت المقاعد بركابها ومعظمهم من ذوي الوجوه الحمراء.... وهل من مدخل الطائرة رفيق لهم.... ضخم الجثة... أحمر الوجه.... تنتفخ عضلاته حتى لتكاد تقفز من جلدها.... يرتدي بنطالاً من الجينز الأزرق وقميصاً قصير الكم لونه أخضر قاتم... فبدا لها على البعد... الرجل الأخضر...... تسارعت دقات قلبها.... إذ يبدو أنه صاحب النصيب.... فهو يتجه نحوها تسبقه المضيفة لتريه مقعده.... وتوقفا عندها.... فسألته بعفوية سيدة عربية مطمئنة لموافقته.

هل تسمح بتبادل المقاعد فأنا......

وقبل أن تعلل..... ضرب أرضية الطائرة بقوة... صائحاً بلهجة عسكرية خشنة.

- أريد الجلوس في مقعدي.

صعقت من رده غير المتوقع.... وتسمر لسانها في حلقها عندما طالبتها المضيفة بالجلوس في مقعدها... وأحست من نظراته أن يده ستطالها لتجبرها على الانحشار في الوسط.... لولا أن دغدغ سمعها صوت لم تدر من أين.... أهو من الفضاء الواسع الذي تمخره الطائرة... أم من خيالها الحالم بالمثالية أم.. أم..؟

تفضلي سيدتي بالجلوس في مقعدي وسآخذ مكانك......

ارتدت مبتعدة عن المقعد... وجلة... خجلى... لتراه.. رجلاً من وطنها... يفسح لها الطريق لتأخذ مكانه في الصف المحاذي... فيما انحشر بثوبه وغترته ناصعي البياض بين الأحمرين...

جلست زاجرة نفسها...

- انهضي أيتها البليدة... إلى متى خمولك وسكونك....؟

- هاه..... من..... من يناديني.....؟

- آه.... سيدتك.... ومن غيري.....

- آه.... سيدتي..... ماذا بك.....

- ما هذا الذي تقولينه..... ألم تري ما حدث لي منذ قليل مع الجالس عن يميني من الصف المحاذي......!

- بلى... حتى إنه من ذوي الوجوه الحمراء.... أليس كذلك....

أزيحي جسدك قليلاً كي أراه بوضوح.....

- أهذا الذي أخافك وأسكتك...!

- لا... لا... بل صعقت مثلك

تماماً.... ودخلت في إغماءة أخرجني منها صوتك الزاجر....

- إغماءة دخلتها بمحض إرادتك.... أليس كذلك...

- ومن قال ذلك.....!

- أين كنت إذن حين ضرب الأرض برجله مصمماً على الجلوس في مقعده.... ولم يحترم أنوثتي وعباءتي واحتشامي ولساني العربي.... أليسوا هم من يتنطعون بـ«ليديز فيرست» فأين هو من هذا القول.....

- ....

- ربـاه.... أين أنت.... لم لا تردين.... هل عدت من جديد لإغماءتك؟

- أنا معك سيدتي..... فقط كنت أفكر....

- فيمَ.......؟

- إشارات المرور......

- أتمازحيني يا شقية......

- لا... بل أذكرك.... ألم نتساءل كلتانا حين وقوفنا عند إشارات المرور الحمراء.... لماذا نقف عند الأحمر وليس الأخضر أو الأصفر أو أي لون آخر.....؟

- أجل أذكر...... ولكن ما علاقة إشارة المرور بما حدث لي الآن....

- علاقة كبيرة يا سيدتي..... أكبر مما تتصورين....

- وكيف ذلك....

- هيا انهضي.. وقفي... وانظري حولك وأمامك....

ماذا ترين نهضت واقفة... مادة بصرها من حولها وحتى آخر مقعد في نهاية الطائرة....

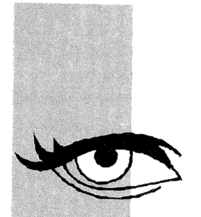
- هيه..... أخبريني الآن.... ماذا ترين في وجوه الجالسين.....

- يا إلهي... كلها إشارات مرور حمراء.

- وماذا تقول....

- لا تتجاوزالأحمر....

شعر



عيون الشعر

شعر: د. عبدالله الفيفي
(المملكة العربية السعودية)

عـيـونُ الـشِّـعْـرِ تَصحـو في المرايا
فـتـورقُ فـضّـةُ الأملِ الكسيحِ
عـيـونُ الشِّـعْـرِ تَقْـرأُ كَفَّ وقـتي
وتكتبُ قـصـةَ الأُفقِ المُشِـيْحِ
تَرَى منّي، وفيّ، مَـدَى احـتـمـالي
وتكشفُ شـاهـدَ الأمسِ الجَـريْحِ
عـيـونُ الشِّـعْـرِ تَقْـدَحُ بينَ ذاتي
وبيـنـي نَبْعَ شِـريـاني وروحي
فـمـا أدري، إذا مـا قُلْتُ شِـعْـراً،
أشِـعْـراً كـان قـولي أمْ جـروحي؟!

*** ***

أ أنفـاسَ الـقـصـيـدِ، ورُبَّ رَيّا
مـنَ الـفـردوسِ في الحـرفِ الذَّبيحِ
لـنا في الـشِّـعْـرِ مَـحْـيَى أو مماتٌ
ومـوتُ الحُـرّ كـالشِّـعْـرِ الصَّـحـيْحِ
فـقـدْ تَغْـدُو الحـيـاةُ كـأرضِ «يَـهْـوَى»
وقـد تـغـدو الـقـصـيـدةُ كـالمسيحِ!

*** ***

يُـشـيـعُ المرجـفـونَ بأنّ خَـطْـبـاً
أحـاط بطائرِ الشِّـعْـرِ الـفـصـيحِ

«فلكلورية» صارتْ مزاجاً
فلا تحفلْ بذا الفِكْرِ النَّطيْحِ
لَكَمْ تُزرْي القماءةُ بالدَّعاوَى
تُحمْلقُ وهْيَ تنظرُ للسُّقُوحِ!

*** ***

يُشيعُ المرجفونَ بأنّ خَطْباً
طَوَى بالنَّثرِ ديوانَ الجُمُوحِ
وأنَّ قصيدةَ اليومِ استقالتْ،
تنامُ على حروفٍ من صَفيحِ!
لها ليلُ امرئ القيسِ اغْتراباً،
لها صُبْحٌ كصُبْحِ ابنِ الجَمُوْحِ!
تُوَشِّحُ ربَّةَ الإلهامِ سَيفاً
وتلعنُ عاثرَ الحَظِّ الشَّحيحِ!
وما يُجْدي مع الموتِ التَّداوي!
وما تُغْني السُّيُوفُ على الطَّريْحِ!
كذا كذبوا، وبعضُ الحَقِّ كِذْبٌ
يواري سَوْأةَ الكِذْبِ الصَّريحِ!
يلومُ الفاشلُ الدنيا ويشكو
فسادَ الدِّيْنِ في السُّوْقِ الرَّبيحِ
وتعقمُ أُمّهاتُ الخَيْلِ لمّا
يُخِبُّ الوَهْنُ في المعنَى اللَّقُوْحِ
فويلُ غَدٍ من اليَومِ، وممّا
تُخَبِّئُ تحتَ إبْطَيْهِ قُرُوْحِي!

*** ***

معاذَ الشِّعْرِ، والأرزاءُ تَتْرَى
بما نَعَقَ الغرابُ بكلّ ريحِ

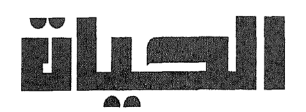
سيبقى في أتونِ الخَلْقِ وحْيٌ
من الشُّعراء، والشّعراءُ تُوحي
سيبقى الشِّعْرُ ديوانَ البرايا،
نَديّ النَّبْضِ بالوَعْدِ السَّمُوحِ
سيبقى في الوَرَى رئةً، وقَلْباً،
صَبِيْحَ الصَّوتِ، منتفضَ الصُّروحِ
يُقايض وردةَ الآتي بأمسٍ
من القَفْراء والعَصْرِ الضَّريحِ!

*** ***

وإنَّا نبدأُ الأحلامَ شِعْراً
فتنبجسُ الخَوابي بالصَّبُوحِ
نُعيدُ بهِ الرَّوائحَ للعشايا
ونحملُ سِفْرَهُ يومَ النُّزوحِ
ولولا الشِّعْرُ ما كانتْ لغاتٌ
ولا اقْتَرَحَ الخيالُ مَدَى الطّمُوحِ
ولولا الشِّعْرُ ما سارتْ سحابُ الـ
ـمشاعرِ، جيشَ هَطَّالٍ دَلُوْحِ
يروِّي خابيَ التاريخِ فينا
ويغشانا بشُؤْبُوْبٍ سَحُوْحِ
يُعيدُ بناءَ أوجهنا، ويرنو
لوجهِ الحُسْنِ في وَجْهٍ قبيحِ

*** ***

هل الشِّعْرُ ـ وقد تعبتْ نِصَالُ الـ
ـقصائدِ ـ غيرَ إنسانٍ ورُوحِ؟!
فرُبّ قصيدةٍ قصَدَتْ لواءً،
ورُبَّ قصيدةٍ فتَحُ الفُتُوحِ!



شعر: جلال قضيماتي
(سوريا)

وتظل ساهمة تعبّر بالوجوم عن انتظار هدوئها

أنا وجهتي
من لحظةٍ مرسومةٍ
بندى المدادِ
وعالمي
من برهةٍ موسومةٍ
بلظى الرمادِ
وإنما...
وأنا أراكِ
أليفةً
وعنيفةً
أدري
بأني ما عرفتكِ
حينما
عايشتُ دهركِ
وانتظرتُ
عسى أعود إلى البدايةِ
فالطريقُ
وأنتِ آهلةٌ بهِ
عمري الذي ما عشتهُ
وأنا أظن بأنهُ
ما عاد يرجعني إلى اليوم الذي
ابتدأتْ به لحظاتُ عمري
بالفرارِ
من الغياب إلى الحضورِ
من الحضور إلى الغيابِ
ودونها
زمن يطولُ
وإن تقصِّرْهُ المسافةُ
علَّهُ...
يصل البداية بالنهايةِ
إن تمرَّ به السنونَ
على أراجيح الثواني
حين تُشرْعُ
في الذهابِ
وفي الإيابِ
حدودَها
وتظل ساهمةً تعبِّر بالوجومِ
عن انتظار هدوئها
لتكون رحلة ذرَّةٍ
في الكون أطلقها الزمانُ
فعايَشَتْهُ
ولم تكن

إلا كما شاءتْ
وشاء لها المآلُ
بأن تكونْ
هيَ أنتِ
أو أنتِ التي
منها استمدَّ القلب نَبضَ وجيبهِ
فلمَ استرحتِ على ضفاف الروحِ
حين تمكَّنَتْ منها الشعابُ
وأرسلتْ
في رحلة الأدهارِ
ركبَ مسيرها
حتى إذا بلغتْ وهاد القلبِ
أوقفتِ المسيرَ وأطلقتْ
للركب أمداءَ التأمّلِ
وانتهتْ
ذرّاتٍ نافلة
تَسابَحُ في فضاء الكونِ
آن تعيدها الحيواتُ
للبدء الذي
فيه النهايةُ
ثم تخلدُ
بانتظار هنيهةٍ
حتى تعود إلى النقاءِ
وقد همى
شغفُ الرجوعِ
على تعابير الدموعِ
لعلها
بالضوء تغسل ما تعفّرَ
آن آذنتِ الركابُ
بأن تحطَّ
على أفانين الترابْ
أما أنا...
إذ أنتِ تدرين المصيرَ
فلن أكون لديكِ غيرَ رسالةٍ
حَمَلَتْ
إليكِ
إليَّ
أسرار الوجودِ
وأوقفتْ
عرباتِ رحلتها
على جُرُفِ الإيابِ
وأيقنتْ
أن الذي عبرتْ
سويعةُ رحلة
ثم استوت فوقَ النجودِ
وما بها
غير انتظارٍ
وانكسارٍ
كي تعودَ
وربما...
رأت الطريقَ
فأشرعتْ أشواقَها
وسمتْ إلى
ظلل الجنانِ
تَقرُّ في أفيائها
بعد ارتحالٍ جاوزتهُ
إلى فضاءاتِ
الخلود

القمة والسفح

شعر: رسول حمزاتوف (داغستان)
ترجمة: جهينة علي حسن

قال ـ قبل أن يزلزل بعصاه
خطوات السفح:
تحدث عن نفسك، تحدث،
عن رمانة الشمس وعن
وصيفاتها
عندما تلقي بك فلقة الزمان
المحيرة
على قمة هذا الجبل
الشامخ كصلابة البازلت
المحصن كطلقة البندقية
عن عطش اللؤلؤة بين زيت
المحارة
وثمراتها الثمينة
تحدث ـ بعد أن ألقى عصاه ـ
عن النبوءة المرتقبة
التي رددها ينبوع الكهف
لتدير أنف الهواء كرفة العقعق
العالي
قبيل إطلالة الصباح
* * * *

ثم تحدث ـ في أرجوزة من
تأليفك ـ
عن عدو حاقد متربص
لا يرى في هدير الطائرات
المجنونة
العائدة من ساحات الموت
بعد أن تمسح عن ريشها...
عن ريشها اللامع
علامات كأنها دم المحراب
* * *
ثم تحدث عن كل شيء
عن أي شيء...
عن انتظارك الطويل، مثلاً،
عن عبق القرنفل في بر
«كومان»،
عن الجمل النافق كالنصيحة في
«توغاني»،
عن المرأة التي لا ترى قاع
السفينة
وفكر، بعد ذلك، في شح الذخيرة

والماء،
ثم استتشر جراد المؤونة في الأمر،
وفكر من جديد،
في صعوبة القصائد العصماء
على مروضي الحروب...
وإذا ما أعيتك الحيلة،
صوب أحلامك على فراشة زاهية
الألوان
محلقة أمام الكهف...
صوب،
صوب أحلامك وانتظر تحقق
النبوءة
المحلقة بين القمة والسفح
بين الحقيقة والأمل
حيث الفتنة الملساء... واللمسة
السانحة
حيث،
وحيث، وحيث:
ثمة قصيدة، لم تحلق بعد...
تأملات
وقفت حذاء النبع طويلاً
بعيداً عن الصخب والجلبة
وقفت، وكنت أقول لمن مرَّ
فلم يلق علي تحيته،
وقد غاب، فلا أراه
أقول.. فلا يسمعني من مرَّ
ومن غاب مخلفني على النبع...
أقف فلا أرى الناس
ولا الناس تراني....
* * *
تراب الذي هو في يدي
يداي تراه ذهباً حيناً،
وحيناً تراه سراب...
أنا منشغل بالنبع الدافق
كما شلالات ضوء سرمدي
فلا أرى الذي في يدي ذهباً
ولا أراه ترابا
* * *
الناس يمرون كأنما أخذتهم
الغفلة
حيارى وسكارى هم...
طوفانات أقدامهم قوارب فككها
الموج
وهم ناسون وساهمون
يمرون فلا أثر
صخب ودوي من دون كلام
وكأن الريح، وقد مادت،
تركت فوق أكفهم النار...
* * *
كانت هنا معي نار
كانت أصابعي، لهبها الأعلى،
من توحد طير صحراوي،
وكان الناس يمرون بها،
فلا اللهب يرون،
ولا يرون الطير
وحينما كنت رفعت صوتي
إليهم،
ولم أك أتكلم،
التفتت إليَّ النار كانت معي
والتفت التراب / الذهب في يدي
والتفت الذهب الذي هو تراب
وغاض الماء الذي في النبع
وكنت مأخوذاً
كطير وحيد يتنزه في الصحراء
الداخل والخارج
كثيرون أولئك الذين كانوا

إلى الخارج من الغرفة المحكمة
الإغلاق
حيث أنا...
كنت أسمع نداءاتهم المتكررة
اللجوج
أن تعال.. تعال... تعال
لئلا تقضي نحبك....
كانت تتعالى نداءاتهم آناً
واستنكاراتهم آناً آخر...
وكنت الغرفة التي هي أنا
أحكم إغلاقي أكثر
وأكثر وأكثر...
حتى تقطعت نداءاتهم
وخفتت استنكاراتهم
ولم أعد أسمع سوى حشرجات
موتهم
أولئك الذين لم يعودوا في
الخارج
من الغرفة التي لم تعد أنا...
محكمة الإغلاق

الفيلسوف والنور
أصغى الفيلسوف إلى النور
وكان النور قطرة مضمخة
تسقط من الورقة اليانعة
التي لا يراها الفيلسوف على
الغصن
كان ألق النور يصغي بفرادة
إلى اختلاجات الفيلسوف
فيما تنسل، من حيث يجلس،
حبة خضراء، متحفزة،
لتبتلع كل قطرة بلورية
تسقط من الورقة التي على
الغصن
حيثما يكن الفيلسوف تكن
الورقة،
فلا يراها.
وفيما تواصل الحية التقاط
البلورات
كانت ثمة غيمة رمادية
تغطي قبة السماء

سمو أمير دولة الكويت يمنح البابطين وسام الكويت من الدرجة الأولى

مدحت علام

منح سمو أمير البلاد الشيخ جابر الأحمد الصباح رئيس مجلس أمناء مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري وسام الكويت ذي الوشاح من الدرجة الأولى تقديرا لجهوده في مجال الأدب والثقافة ونشرها في العديد من المحافل الفكرية العربية والدولية.

وقام رئيس مجلس الوزراء الكويتي الشيخ صباح الأحمد بتسليم الشاعر عبد العزيز سعود البابطين الوسام نيابة عن سمو أمير دولة الكويت. وخلال مراسم تقليد الوسام أعرب الشيخ صباح الأحمد عن اعتزاز الكويت بالدور الذي يقوم به البابطين من أجل رفع شأن الثقافة ونشرها في مختلف أنحاء العالم متمنياً له الاستمرار في هذا النهج. وبدوره أعرب البابطين عن امتنانه لهذا التكريم منوهاً إلى الدعم والتشجيع الذي تلقاه دائماً من سمو أمير البلاد مما شكل له حافزاً على العطاء في هذا المجال.

يذكر أن البابطين ومن خلال مؤسسته الثقافية يقيم عدة فعاليات أدبية وفكرية متمثلة في دورات تقام كل سنتين في بلد مختلف من بلاد العالم وتكون الدورة عادة مصحوبة بندوة ذات صبغة حوارية عالمية بين شتى الأطراف، إلى جانب عقد ملتقيات ثقافية وإصدار مؤلفات تغني المكتبة العربية وأبرزها الإصدارات المصاحبة لكل دورة، والمعاجم الشعرية.

أما على الصعيد الشخصي فيشغل البابطين عضوية العديد من الهيئات الأكاديمية والمؤسسات الثقافية وحاصل على شهادات دكتوراه فخرية من كثير من جامعات العالم، وتقلد خلال مسيرته الثقافية مجموعة من أبرز الأوسمة والجوائز التقديرية من زعماء سياسيين ومسؤولين ثقافيين حول العالم. وأصدر البابطين حتى الآن ديوانين من الشعر أحدهما باسم «بوح البوادي»، والآخر بعنوان «مسافر في القفار».

رابطة الأدباء كرمت محمد العمرو في احتفالية حاشدة

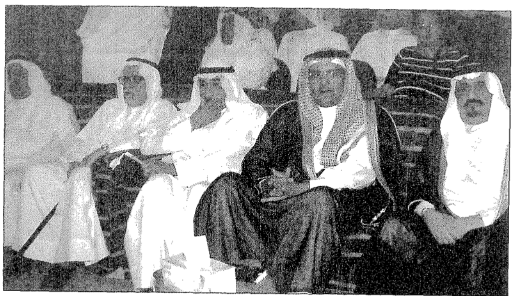




بحضور حاشد من الشخصيات الكويتية والسعودية، والأدباء أقامت رابطة الأدباء حفل تكريم لمدير المكتب الإعلامي السعودي لدى الكويت محمد العمرو بمناسبة انتهاء عمله الديبلوماسي في الكويت، وذلك بحضور سفير خادم الحرمين الشريفين لدى الكويت الكاتب أحمد اليحيى، والأمين العام لرابطة الأدباء عبد الله خلف، والأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدر الرفاعي، والأمين العام المساعد للشؤون المالية والإدارية في المجلس عبد الهادي العجمي، وعضو مجلس الأمة السابق يعقوب حياتي، وأعضاء من السلك الديبلوماسي السعودي، وأدباء ومثقفين كويتيين.

وألقى عبد الله خلف في بداية الحفل كلمة رحب فيها بالحضور، وقال باسم الرابطة أحييكم جميعاً،





وباسمها يسرنا أن نكرم الأستاذ محمد العمرو، عرفاناً بجهوده الحميدة في توثيق العلاقة بين رابطة الأدباء والجمعيات والمؤسسات الثقافية، والعلمية في البلاد.

وأضاف خلف: كان العمرو خير ممثل لبلاده، وهمزة الوصل بين سفارة المملكة ورابطة الأدباء، والمؤسسات الأخرى، وكان متواصلاً بالمحبة والود مع الشعب الكويتي، وله حضور دائم في الدواوين، والمجالس الأهلية في المناسبات، واختتم خلف كلمته بقوله: «نعم يعز علينا أن يفارقنا العمرو بعد معايشة قاربت عقدين من الزمن».

وقدم بدر الرفاعي كلمة قال فيها: «كان محمد العمرو خير سفير ثقافي واجتماعي لبلده في الكويت»، وأوضح أن المجتمعين العربي والسعودي تربطهما وشائج لا تحتاج إلى سفارات».

ثم ألقى رئيس اللجنة الثقافية في رابطة الأدباء الشاعر رجا القحطاني قصيدة عنوانها: «فارس الجزيرة العربية» تناول فيها شخصية قيادية مهمة هي شخصية الملك الراحل عبد العزيز آل سعود، مؤسس

المملكة العربية الحديثة، وتضمنت قصيدة القحطاني رؤية ثاقبة تخص السعودية ومؤسسها الملك عبد العزيز آل سعود.

ثم ألقى المحتفى به محمد العمرو كلمة عبر فيها عن امتنانه لمثل هذا التكريم الذي أدخل إلى نفسه السعادة، وقال: «أعتز بهذا التقدير وأعتبره تقديرا لبلدي ممثلة في سفارة خادم الحرمين الشريفين في الكويت، كما أشار إلى مشاركة الرابطة في أنشطة سعودية متنوعة.

وأشاد السفير السعودي لدى الكويت أحمد اليحيى برابطة الأدباء في الكويت، هذا الصرح الذي يتفجر بالوفاء، وقال: «محمد العمرو أبلى بلاء حسناً في عمله مديراً للمكتب الإعلامي السعودي، ولمساته ستظل باقية في الكويت.

وقال يعقوب حياتي في كلمته: «التعامل مع محمد العمرو ممتع كونه شخصية إنسانية متميزة»، وأكد أن العمرو شخصية إعلامية أجتمعت فيها كل الصفات الحميدة.

ومن ثم تقدم سفير المملكة العربية السعودية أحمد اليحيى، والأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدر الرفاعي، وأمين رابطة الأدباء عبد الله خلف بتكريم محدم العمرو ليقدم له الرفاعي درعاً تذكارية ولوحة تشكيلية، كما أهداه عبد الله خلف درعاً تذكارية من رابطة الأدباء ولوحة فنية بريشة الفنان بدر القطامي أهداها له وهي تعبر عن أطلال قصور الدرعية والتي تعود إلى الدولة السعودية الأولى.

حوار مفتوح لأعضاء اللجنة العليا لدورة «شوقي - لامارتين»

كانت مناسبة حضور أعضاء اللجنة العليا لدورة «شوقي - لامارتين» المقرر إقامتها في باريس في العام المقبل إلى الكويت فرصة مناسبة كي تقيم لهم رابطة الأدباء في مقرها حواراً مفتوحاً حضره الأمين العام لرابطة الأدباء الكاتب عبد الله خلف ونخبة من الأدباء في الكويت، وحضور أمين عام مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري عبد العزيز السريع، والضيوف هم: الشاعر والدبلوماسي صلاح ستيتيه، والناقد الدكتور أحمد درويش والمديرة المساعدة في الأونيسكو» الدكتورة إلهام كلاب، والدكتورة شوقي بلوكريف.

في بداية الحوار أوضح عبد العزيز السريع أن زيارة رابطة الأدباء من قبل الأدباء صارت أمراً لا بد منه لمشاهدة الأصدقاء والزملاء، وتقدم السريع بالشكر إلى أعضاء اللجنة الضيوف الذي تكبدوا مشقة السفر والحضور إلى الكويت، مؤكدا أن هذه المجموعة لها قيمتها المتميزة في مجال الإبداع، ووجوه ثقافية عربية مهمة.

وتحدث صلاح ستيتية عن لبنان طليعة الدول العربية التي دخلت النهضة الأولى ثم الثانية في ميدان الكتابة والتحاور الحضارية، موضحاً أهمية الحوار « العربي - العربي» ثم أبدى ستيتية سعادته لحضور الكويت للمرة الأولى، كما كشف عن انتباه العالم للحضارة العربية، وكل ما يأتي من العرب.

وأشار الدكتور أحمد درويش إلى أهمية مؤسسة جائزة البابطين للإبداع الشعري، وسعيها إلى الآفاق العالمية، منوهاً عن كتاب محمد «صلى الله عليه وسلم» للشاعر لامارتين، وهو أكثر الكتب إنصافاً للإسلام، وكان شبه مجهول منذ عام 1954، وأن من حسنات البابطين إعادة طباعة هذا الكتاب باللغتين العربية والفرنسية، وأبدى الدكتور شوقي بلوكريف عن سعادته لوجوده في الكويت، مشيراً إلى إصدارات الكويت المهمة، كما تحدثت الدكتورة إلهام كلاب عن «مجلة العربي» التي تتابعها منذ زمن، وأوضحت الروائية ليلى العثمان أن حلم حياتها كان يتمثل في مقابلة صلاح ستيتية وأنه تحقق الآن، ثم تناقش الحضور في أمور كثيرة تتعلق بمستقبل العالم العربي الثقافي والفكري والسياسي حيث أشرع د. خليفة الوقيان دفة الحوار عن دور المثقف العربي في الغرب..

محمد بشير يتحدث عن «الشمس في القرآن الكريم والعلم الحديث»

ألقى عميد كلية سلم السلام في مدينة كيرالا الهندية الدكتور محمد بشير محاضرة عنوانها «الشمس في القرآن والعلم الحديث»، ضمن أنشطة رابطة الأدباء، وأدارها عميد كلية الآداب الدكتور يحيى أحمد.

تحدث بشير في محاضرته عن الشمس التي هي عبارة عن نجم متوهج ناري في كبد السماء، يشع الضوء، والحرارة، والطاقة، كما أنها عبارة عن قرص غازي كبير تدور حوله كواكب المجموعة الشمسية، مؤكداً أن الشمس نجم ملتهب يضطرم بالحرارة الباطنية، وتبلغ في أعماقها خمسة عشر مليون درجة مئوية، وفي سطحها تبلغ خمسة آلاف وخمسمائة درجة مئوية.

وأوضح المحاضر أن الناس في قديم الزمان كانوا يعتقدون أن الشمس تتحرك والأرض ثابتة، وبعد ذلك حينما جاء كوبرنيكوس أكد أن الأرض تدور حول الشمس، وهي ثابتة.

واستطرد في أن العلماء في العصر الحديث، اتفقوا في آرائهم على أن الأرض تدور حول الشمس التي تدور أيضاً حول محورها، كما أن هناك حركة ثابتة للشمس، وقال المحاضر: «الشمس نبعث منها قدر هائل من الطاقة، ولا يصيب الأرض منها إلا جزء من بليوني جزء، إلا أنه بحكمة الخالق وقدرته، لا تصل الطاقة كلها إلى الأرض»، وكشف بشير إلى أن كل نار توقد على الأرض، وكل مادة تأكلها الكائنات الحية، مصدر طاقتها الشمس التي تختزنها النباتات كيماوياً، ثم تصبح غذاء ووقوداً للحيوانات.

كما تحدث المحاضر عن الشمس في القرآن الكريم، والإعجاز العلمي في ذلك، ثم أشار إلى فناء العالم في العلم، وضوء القرآن موضحاً أن الكواكب والنجوم - كما جاء في القرآن الكريم - تدور دورات عدة، ويستمر دورانها حتى قيام الساعة.

محمد الطيان يتحدث عن أفانين الشعر في تراثنا العربي

حاضر رئيس مقررات اللغة العربية في الجامعة العربية المفتوحة الدكتور محمد حسان الطيان في رابطة الأدباء عن «أفانين الشعر في تراثنا العربي»، وقدمت المحاضرة الدكتورة ليلى السبعان.

ألقى المحاضر في البداية الضوء على كلمة «الأفانين» في الأساليب، والأجناس، والطرق، والتي مفردها الفن» وهو الغصن، وجمعه أفنان، وتحدث الطيان في المحور الأول من المحاضرة عن أثر الشعر وأهميته ليؤكد أن للشعر منزلة عظيمة وأثر كبير في أمور كثيرة منها ما قاله ابن فارس إن «الشعر ديوان العرب».

ثم تطرق الطيان في المحور الثاني إلى طرائف الشعر من خلال الارتجال الذي قدمه أبو تمام في قصيدته السينية، والارتجاب عند الشاعر عروة بن أذنيه وقصيدة «صوت صفير البلبل».

وتحدث المحاضر في المحور الأخير من المحاضرة عن الزخارف العربية، ليقول: اللغة العربية تفهم ثم تقرأ ولكل حرف فيها قيمة عددية - حساب الجمال - وهذه الميزات وغيرها جعلت الشعراء والأدباء يبدعون في كتابه أبيات، أو جمل أو كلمات تظهر فيها براعة اللغة العربية في الزخارف والتزويق والتزيين».

ختام الموسم الثقافي لرابطة الأدباء بأمسية شعرية وتكريم المشاركين



ندى الرفاعي وابراهيم الخالدي ويعقوب الرشيد ورجا القحطاني وفهيد البصيري







اختتمت رابطة الأدباء موسمها الثقافي بأمسية شعرية متميزة شارك فيها الشعراء يعقوب الرشيد، ورجا القحطاني، وفهيد البصيري، وندى الرفاعي، وأدار الأمسية الشاعر إبراهيم الخالدي، كما كرمت الرابطة في ختام أنشطتها المشاركين في أمسياتها، ومحاضراتها وندواتها.

والأمسية - التي حضرها الأمين العام المساعد للشؤون الإدارية والمالية في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب عبد الهادي العجمي، وجمهور حاشد من الشعراء والأدباء والجمهور - كانت عبارة عن لحظات إنسانية وقف فيها الشعراء المشاركون كي يبثوا مشاعرهم الصادقة تجاه الحياة، والوطن، والإنسان.

وبدأت الأمسية بقصائد للشاعرة ندى الرفاعي التي ألقت الأشعار المحملة بعبق الشفافية، والقرب أكثر من صفاء النفس، والإشراقة الوجدانية، كي تقرأ قصيدة «ببابك في المسجد» والتي تضمنت رؤى صوفية، ونورانية لتقول فيها:

أيا رحمة الله للعالمين
ويا فيض نور به نهتدي
بودي أن المقام يدوم
وأبقى ببابك في المسجد

ثم قرأت الشاعرة قصيدة «ابنة الطاهرة» تلك التي تحدثت فيها عن السيدة فاطمة الزهراء «رضي الله عنها» والتي تقول فيها:

لك المجد يا ابنة الطاهرة
ودامت مناقبك الباهرة
تباهى بك الدهر يا فاطمة
تسيره حكمة قادرة

كما أهدت الشاعرة قصيدة لشهيدة الكويت أسرار القبندي، تلك التي امتازت بالجزالة، والقوة، بالإضافة إلى قصيدة ألقتها الرفاعي عنوانها «إيميل»، واختتمت قصائدها بواحدة عنوانها «يا ولدي» والتي عبرت فيها عن مشاعرها المحبة تجاه والدها لتقول فيها:

يا من تبوأت المناصب لم تزد
إلا جميل تواضع وأناة
يا صانع المعروف لا تبغي الثنا
يا بحر علم جامع وصفات

وأنشد الشاعر يعقوب الرشيد قصائده تلك التي بدت متوهجة ليبدأها بقصيدة «فجر الأماني» ليقول فيها:

يا ربيع الحب لي فجر المنى
حققت الأحلام في الروض الخصيب
قد علا أفنانك الطير الذي
حط يشدو في هناء المستجيب

ثم عبر الرشيد عن فرحته بنيل المرأة الكويتية لحقوقها السياسية بقصيدة قوية، ومتنوعة في دلالاتها، إلى جانب قصيدة «حب الكويت» المليئة بالحب والإخلاص لوطنه والتي يقول فيها:

جدد على حب الكويت وفاء
والبس من الود القديم رداء
فالحب أصبح في الظلام مشاعلاً
والشوق أضحى للعلا أصداء

وجاء دور الشاعر فهيد البصيري، الذي قدم قصائده بروح محبة للكلمة، كما في قصيدة «سيرة وطن» بكل ما تحمله من معان إنسانية ووطنية نبيلة ليقول فيها:

يا بلادي قد وهبناك الدما
إنما الجاحد من لم يهب
دون هذي الأرض نيل الأرب
وأسيراً خلف قضبان العدى

وأنشد الشاعر قصيدة «إمام الغدر» تلك التي وجهها إلى صدام حسين الذي لم ينل من ظلمه غير التنكيل والازدراء.

وكانت قصائد الشاعر رجا القحطاني ذات مضامين رائعة ومتنوعة وجزلة، بتناغمها مع رؤى إنسانية متضمنة العديد من الملامح المتألقة يقول في قصيدة «الكويت أحدوثة البحر».

للبحر عادات تثيب وعادة
تقتص فهو الصحب والأعداء
تتردد «اليامال» صوتاً عارماً
يا بحر نحن حياتنا الأعباء
ويجازف الغواص عيناً تهتدي
لحاً وإلا عزت الحصباء

وكانت قصيدة «أماني الأمس» للقحطاني مزدحمة بالومضات الشعرية المتوهجة، والمفردات الأدبية الخصبة ليقول فيها:

خرافة همهمات الشك تسكنني
وليس يعرف إلا الصدق عنواني
أحدوثة الهمس من ذكراك قادمة
في ظلمة الوجد ألقاها وتلقاني

أما قصيدة «حوار في الغابة» فقد استطاع القحطاني من خلالها الاسترسال في بث مشاعره التي تبحث عن الصدق في زمن كثرت فيه الأحقاد يقول:

عالم الغاب يريني غفلة
ويساويني بأخلاط البلد
فطنتي الكبرى تلاشى شأنها
وابتكاراتي طويلات الأمد

واختتم القحطاني قصائده بواحدة عنوانها «يبكون مأساة العراق» ليكشف فيها زيف المدعين بحب العراق، وهم في الحقيقة لا يسعون ألا إلى مصالحهم.

وتقدم الأمين العام لرابطة الأدباء الكاتب عبد الله خلف، والشاعر يعقوب الرشيد، والأمين العام المساعد للشؤون الإدارية والمالية في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب عبد الهادي العجمي، وأمين صندوق الرابطة رئيس اللجنة الثقافية الشاعر رجا القحطاني بتوزيع شهادات التقدير على المشاركين في أنشطة الرابطة لموسمها الثقافي الأخير.

كلية الآداب: «الإبداع الثقافي للمرأة في الخليج العربي»

أقامت كلية الآداب في جامعة الكويت محاضرة عنوانها «الإبداع الثقافي للمرأة في الخليج العربي» ألقتها الدكتورة نورية الرومي ضمن الموسم الثقافي في كلية الآداب - قسم اللغة العربية، وأدارها الدكتور تركي المعيض في قاعة السيمنار في مبنى الدكتور عبد الله العتيبي في كيفان.

تطرقت الرومي في المحاضرة إلى مواضيع تخص المرأة المبدعة في الخليج العربي على وجه التحديد لتشير إلى مصطلح الإبداع، والإبداع الشفوي والتحريري عند المرأة، وعلاقته بالتعليم، وبمراحل التطور التي حدثت في المجتمع الخليجي، ثم تحدثت عن الشعر، والمسرح، والقصة، والمقال في حياة المرأة الخليجية، وتطورها من خلال التقليد، والحداثة، ثم ما بعد الحداثة.

وساقت المحاضرة أمثلة حول إبداع المرأة الخليجية مثل المجموعة القصصية «وجع امرأة عربية» للكاتبة

كلثم جبر، وقالت الرومي: «المرأة في الكويت لديها كم من الكتابات لتتطور من الكتابة الرومانسية إلى أن وصلت إلى الخيال العلمي، وكانت الكاتبة طيبة الإبراهيم أول من كتب عن الخيال العلمي في الخليج، كما أشارت إلى المجموعة القصصية للكاتبة السعودية زينب حنفي بعنوان «نساء عند خط الاستواء»، بالإضافة إلى حديثها عن إبداعات الروائية ليلى العثمان، والكاتبة المسرحية الشابة فطامي العطار وغيرهما.

الإمارات: عقد الدورة الرابعة لمؤسسة الفكر العربي في دبي

عقد مجلس إدارة مؤسسة الفكر العربي في دبي اجتماعه ليعلن فيه رئيس مجلس إدارة المؤسسة الأمير خالد الفيصل عن اختيار دبي لإقامة المؤتمر السنوي الرابع، والذي سيتناول في دورته لهذا العام القضايا الإعلامية بمشاركة نخبة من كبار الشخصيات في العالم العربي. ولقد جاءت فكرة عقد الدورة في دبي بناء على دعوة الفريق أول سمو الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم ولي عهد دبي وزير الدفاع.

وأوضح الفيصل أن المؤتمر سيتناول القضايا الرئيسية التي يوجهها الإعلام العربي، ودوره في تعزيز ودعم مسيرة التطور في المنطقة، وتكاملها ضمن النظام العالمي، وستنظم الدورة بمشاركة نادي دبي للصحافة الذي يتمتع بخبرات كثيرة من خلال مشاركاته المتنوعة في هذا المجال.

مصر: باولو كويليو يزور القاهرة وسط حفاوة مثقفيها

احتفلت الأوساط الثقافية المصرية بزيارة الروائي البرازيلي باولو كويليو إلى القاهرة وسط حفاوة منقطعة النظير لمفكرين وأدباء ومثقفين مصريين، بدعوة من جمعية أهلية تتكون من أساتذة في كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، وتعد هذه الزيارة لباولو كويليو هي الثانية التي قام بها، ليجتمع مع المثقفين في أكثر من مكان، لتبادل أطراف الحديث كي تنظم له جامعة القاهرة من خلال هيئة التدريس والطلبة حواراً مفتوحاً حول دور الأدب في حوار الحضارات»، بحضور عميد كلية الاقتصاد والعلوم السياسية الدكتور كمال المنوفي، ليقول كويليو: «عشت حالة من الفقر والخسارة، ولكنني واجهت كل هذا وتغلبت على كل مشكلاتي.

كما أقام اتحاد الكتاب في القاهرة لباولو كويليو عن مصر في كتابه السينمائي، كما دارت حوارات متنوعة بينه وبين المثقفين في مصر، حول العديد من القضايا المهمة.

سورية: «حديقة الرمل» رواية لمؤلفها غازي العلي

تحمل رواية «حديقة الرمل» للكاتب السوري غازي العلي العديد من الملامح الإنسانية تلك التي صاغها المؤلف في لغة أدبية متفاعلة مع الواقع الإنساني، وفي

صور يتباين فيها الإيقاع الداخلي التي تظهره وجدانيات المؤلف مع الإيقاع الخارجي الذي يبدو واضحاً في الزمان والمكان. والرواية تدور في إطار اجتماعي إنساني والانتقال فيه من مرحلة إلى أخرى آخذاً خطاً دراميا معبراً ع روح الحياة، وذلك من خلال بطل الرواية «جهاد نصار» الذي يحمل مجموعة من الأفكار، والهواجس، بالإضافة إلى السرد المتقن الذي اتبعه غازي العلي، وهو سرد يحمل العديد من الملامح، تلك التي تفاعلت مع الواقع صور متنوعة، ودلالية.

إن رواية «حديقة الرمل» تتضمن رؤى حياتية صاغها غازي العلي في أشكال فنية متنوعة.

تونس:

ندوة « الثقافة العربية والتحديات الراهنة »

أقيمت في تونس ندوة «الثقافة العربية والتحديات الراهنة» بتنظيم الجمعية التونسية للدراسات الدولية، والمكتب الإعلامي الكويتي في تونس، وبمشاركة عدد من الباحثين من تونس، وسورية، والكويت، فمن الكويت شارك رئيس تحرير مجلة «العربي» الدكتور سليمان العسكري، ومن تونس الدكتور الحبيب الجنحاني أستاذ الحضارة العربية الإسلامية، وخليفة شاطر، ومبروك المناعي، ومن سورية المفكر عبد الله تركماني.

ولقد تحدث العسكري في الندوة عن الأسباب الفعلية التي تجعل العرب في حالة تخلف متواصل، وإنتاجهم الثقافي هزيلاً، كما تطرق إلى العولمة التي أصبحت ظاهرة لا مفر من التعامل معها، والعيش في ظلها، وأشار تركماني إلى الثقافة العربية السائدة، ودعا المناعي إلى التنوع الثقافي في العالم.

الأردن:

توزيع الجوائز على أفضل الكتب المترجمة

حصل الدكتور سليم الفقيه أستاذ ورئيس قسم هندسة العمارة في كلية الهندسة والتكنولوجيا في الجامعة الأردنية على جائزة أحسن كتاب مترجم عن كتاب «الواضح في إنشاء المباني»، بالإضافة إلى حصول كتاب «التوثيق العلمي» للدكتور ذياب البداينة على الجائزة نفسها، وحصول الدكتور ألبرت بطرس، والدكتور محمد شاهين على التكريم نتيجة لاجتهادهما في مجال الترجمة.

وتأتي هذه المسابقة في سياق تشجيع الترجمة في الأردن، والتي تمنح مكافأة مالية نقدية إلى جانب درع تذكارية من جامعة فيلادلفيا للمترجمين الفائزين، ولقد أقامت الجامعة الأردنية حفل تكريم للفائزين في المركز الثقافي الملكي بحضور رئيس مجلس أمناء الجامعة الدكتورة ليلى شرف، والقائم بأعمال رئيس الجامعة الدكتور سامي محمود، وعدد كبير من أساتذة الجامعات الأردنيات، والمثقفين والمفكرين.

تنويه

الرجاء من الكتاب الأفاضل أن يضمنوا رسائلهم أرقام حساباتهم المصرفية وذلك ليتسنى تحويل المكافآت لقاء موادهم المنشورة بسبل أكثر ضمانة وسهولة.

شاكرين لكم حسن تواصلكم

● رئيس التحرير
عبدالله خلف

وكلاء توزيع البيان

■ الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف   هـ: ٢٤٢١٤٦٨

■ القاهرة: مؤسسة الأهرام   هـ: ٥٧٨٦٣٠٠ـ ٥٧٨٦١٠٠

■ الدار البيضاء: الشركة الشريفية لتوزيع الصحف   هـ: ٤٠٠٢٢٣

■ الرياض: الشركة السعودية لتوزيع الصحف   هـ: ٤٩١٩٤١

■ دبي: دار الحكمة   هـ: ٦٦٥٣٩٤

■ الدوحة: دار العروبة   هـ: ٤٢٥٧٢٣

■ مسقط: مؤسسة الثلاث نجوم   هـ: ٧٩٣٤٢٣

■ المنامة: مؤسسة الهلال   هـ: ٤٣٤٥٥٩

لوحة الغلاف للفنان محمد نور خير خاتشي


صدر
خطفت نفسي
خالد الحربي
سجينة الجسد
مجموعة شعرية
حوراء الحبيب
حديثاً